

التعددية في "العولمة"

شوقي بخدادي

يطرح هذا العدد من خلال الدراستين "مفهوم القطيعة المعرفية" للشاعر الليبي إدريس بن الطيب و"الثقافة العربية وتحديات العولمة" للناقد السوري د. عيود، يطرح محوراً فكرياً واحداً هو "إشكالية الدخول في العصر الحديث" فللدراسته الأولى نقضي إلى الثانية.. ولكن كيف؟.

يناقش ابن الطيب في دراسته الموقف الداعي إلى القطيعة الثالثة مع الماضي في مجال تحديث الإبداع الشعري مناقشة جادة موفقة بهدف الكشف عن ضعف وهشاشة هذا الموقف مما يسمح بالانتباه إلى أهمية "الخصوصية" وضرورة وضعها في حسيان أي إبداع فني أو حضاري حديث، وهو على وجه الدقة المخفل ذاته الذي يقول د. عيود به في شرحه كيفية الدخول السليم في إطار "العولمة" كحالة حضارية يفرضها واقع العصر الراهن لا مفز منها في دراسة د. عيود تمضي أذن من الخاص - الشعر العربي داخل العولمة - إلى العام - الثقافة العربية عموماً داخل العولمة "أو على الأصح في مواجهتها - والدراسة تتصف بالإحاطة الشاملة تقريباً لكل جوانب المسألة المطروحة من خلال بحث مستفيض مناسك تطلب من كاتبه جهوداً كبيرة متميزة بالموضوعية والوعي الصحيح بصق المشكلة وأبعادها وأساليب مواجهتها. ومع ذلك فإن البحث كان يتطلب في اعتقادنا إجراء عملية ربط بنيوية عند حديثه عن تأهيل الثقافة العربية بين "الحلقات" الثلاث المطلوبة لذلك وهي: الإنتاج الرفيع، والنشر الواسع الرافق، والتلقي السهل الجذاب وبين المناخ الديمقراطي كجو حضاري أساسي لا غنى عنه في تأدية هذه الحلقات الثلاث عملها على أوسع وأرفع المستويات. صحيح أن الكاتب أشار في البداية إلى

أزمة الثقافة العربية من حيث غياب الديمقراطية في ظل الأنظمة العربية الحاكمة إلا أنها إشارة تاريخية لا أكثر كان من الضروري العودة إليها لربطها بنيوياً بالإنتاج والنشر والتلقي، وذلك لأن هناك من يقول مثلاً إنه في إمكان الأنظمة الديكتاتورية كالنظام النازي مثلاً - الدخول في العولمة بل في توجيهها للوجهة التي تريدها بالرغم من غياب الديمقراطية فيها إذا ما توفر لها

الأجهزة الرافقية المتطورة في الإعلام والنشر والدعاية عموماً وهذا غير صحيح في تصورنا ولكن البرهان عليه يحتاج إلى وقفة أطول وأعمق.

كما أن هناك ما يشبه التعارض بين الأفكار لم يقصد إليه الكاتب بالتأكيد ولكنه يبقى وارداً فهو يقول مثلاً في مكان: "إن المنتج يكسر القاء- الثقافي العربي مطالب بأن يضع نصب عينيه المتلقي الأجنبي فيتصور أن قارئاً أو مشاهداً اجنبياً يتلقى كتابه أو فيلمه... إلخ" وهذا الرأي يتعارض ولو ظاهرياً مع قوله فيما بعد: "إلا أن ذلك لا يعني أن نتخلي عن خصوصيتنا الثقافية.. وهذه الخصوصية بالذات هي مساهمتنا في الثقافة العالمية"، فكيف نوفق بين ضرورة أن نضع، عندما ندع، المتلقي الأجنبي نصب أعيننا كي نرضيه بالطبع وهذا ما يصنعه بعض الشعراء والروائيين والمخرجين السينمائيين الذين يتملقون فضول الأجنبي لمعرفة الشرق بتقديم صورة غرائبية عنه ترضي الذوق العام لدى الأجانب كيف نوفق بين هذه الدعوة وبين الدعوة للمحافظة على الخصوصية وهي تقتضي ضمناً أن نضع المتلقي العربي نصب أعيننا وليس المتلقي الأجنبي؟ هذا التعارض -غير المقصود- كان يحتاج إلى توضيح أكثر في تصورنا كي يلغى تماماً من ذهن قارئ الدراسة.

الدراسات الأخرى تهوّل من يتابع أخرى مختلفة، فالأستاذ الجزائري "عز الدين بويش" يقدم لنا استعراضاً جيداً لأراء الكاتب المعروف مصطفى صانقي الرافعي حول الحب والجمال، ولكن دون التصق الكافي لاستخراج رؤية فلسفية خاصة بالرافعي سوى وصفه بالسقم والروحانية والمثالية وأين الجديد في كل ذلك؟

أما د. "أحمد عبد القادر صلاحية" فاته يقدم لنا دراسة أقرب إلى ميدان الفلسفة منها إلى ميدان النقد الأدبي من خلال عرضه لمعارفه حول ثقافة المتصوفة وإسقاط فلسفتهم على بعض

الأبيات الشعرية التي تتحدث عن "البحر" كسلوب مجازي في تشبيه الحياة بالبحر والمقزّي الفلسفي أو الصوفي لهذا المجاز.

ومثله الكاتب "محمد كمال" في حديثه عن "النزعة التطهيرية في شعر بدوي الجبل" فمقالته تحاول الاقتراب من أسرار "الشعر الصافي" الذي يمثله الشاعر السوري الراحل الكبير "بدوي الجبل" من خلال تقصيه النزعة الصوفية في شعره كالإيمان بالله والحب: الوطن والمرأة والطفولة.. وهي في اعتقادنا نزعة إنسانية أكثر منها نزعة صوفية وبخاصة في شعر بدوي الجبل في المرأة

وعنايته بوصف محاسنها الجسدية، فهو يقصد هذه المحاسن فعلاً وليست رموزاً
الهيبة عنده كما لدى ابن القارض مثلاً.. ولكن الدراسة تبقى مقالة ذكية متميزة
تعيد إلى ذاكرتنا بكثيرٍ من المحبة والذوق الرفيع شاعراً كبيراً مثل "بدوي
الجبيل"!!..

هل يدخل كل ذلك في إطار "العولمة"؟. إذا كانت العولمة تعني التعددية
والنوعية فما لا شك فيه أن الرافعي وبدوي الجبل والشعرَاء الصوفيون عموماً
يدخلون في إطار العولمة بخصوصياتهم الجميلة دون أن نخشى عليهم من
المنافسة مادامت القبول بمبدأ التعددية هو الأساس في "العولمة" السليمة، وإلا
فهي ليست أكثر من غزو ثقافي..



مفهوم القطيعة المعرفية

في تنظير المدرسة الشكلانية الجديدة.

دواة: إمرى بن الطيب

مقدمة :

- تحاول هذه الورقة التعرض لأحد أكثر مفاهيم الحركة الشعرية العربية الحديثة انتشاراً وعموضاً في الوقت ذاته، بسبب تنوع الرؤية التي تحكم فهمها بما هو مسألة منهجية لا تنطلق بالشعر وحده بل مع بقية فعاليات الإنسان الأخرى- ضمن الرؤية الكلية الشاملة لحركة المجتمع والموقف الفلسفي من الكون والحياة، إن الموقف من الشعر أو فيه من جهة، وطبيعة تعيين هذا الشعر في شكل ما من جهة أخرى يمتان بأمتن الصلات إلى طبيعة الموقف من تطور المجتمع واتجاه حركة هذا التطور.

- وسوف لن نتطرق إلى الكثير من نائل القول مما هو معروف وشائع حول الجنور الاجتماعية لحركة الشعر العربي الحديث وصلته الوطيدة بحمله مثل كل مكونات الثقافة بالحراك الاجتماعي وطموحات التقدم في المجتمع العربي منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية وحتى الآن، مما يوصل إلى الحقيقة الأكيدة المتمثلة في أن هذه الظاهرة الثقافية لم تنشأ برغبة فردية من شاعر أو مجموعة شعراء حباً للكشف والمغامرة والإبداع الفردي، وإنما نشأت تعبيراً عن حاجة فعلية في الواقع المعاش- إلى إنجازات جمالية جديدة على مستوى القصيدة الشعرية انطلاقاً من حقيقة أن الشكل الشعري المختلف هو حالة التحن الجمالي للمضامين الشعرية المختلفة.

- وإذا كنا نعتبر أن الشعر العربي الحديث جاء ضرورة فرضتها حركة التطور، فإن مناقشة المفاهيم المختلفة والأطروحات المتنوعة التي تنشأ على أرضيته وتعرضها إلى حرارة النقاش لتدوين ما كان منها مجرد تنقاع ورمي هو ضرورة أكثر إلحاحاً تفرضها بدورها حركة التقدم، إذ أن الحركات التي تشكل الارتباط مع نمو المجتمع- تغيراً كلياً في فعاليات الظاهرة الثقافية تنزع في العادة- بكثير من الأطروحات المتضاربة التي قد يطل بعضها الفشل أو الخطأ في حركة البحث الثقافي الصانق والدروب عن الحقيقة وعن ثقافة أكثر فعالية وإيجازاً، لكن الشعر العربي الحديث كظاهرة جاءت تعبيراً عن مضامين جديدة وليست مجرد ثورة في الشكل- تميز في فتراته الأولى¹ بتقلب المضامين فيه أو باهتمامه بالمعاني رغم قلقه الدائم في البحث عن الشكل المتطور ورغم انتفاضه ضد الأشكال الشعرية القديمة، حتى إذا ما قاربت القصيدة العربية أن تتأخم هذا العائق وترقي فيه مرتبة ملحوظة، ظهرت بوادر الانحياز إلى الشكل كردة فعل على اهتمام الشعر العربي

بالمضامين وكثافتها للتأثر بالشعر الغربي الحديث، وغدا التشكيل اللغوي هاجساً ومصدراً للنقائص والمباهاة وانحراف في اتجاه التجريد واحتراف الصدمة اللغوية وغربة

الصورة" (1) وهو الأمر الذي - وإن كان قد بدأ منذ الخمسينيات على يدي مجلات " شعر
" حوار " و "مرآة" وغيرها - إلا أنه ترك آثاره الواضحة على النتاج الشعري لعدد
كبير من الشعراء المعروفين مما بدأ بدوره يمارس تأثيره على الشعراء المبتكرين حتى
اليوم.

- في إطار خريطة التطور هذه برزت نظريات متنوعة لمسألة غنية في الأهمية هي
مسألة "القطعة" التي يتوصل مع تراث الماضي الشعري " محكمة بلهم منهجي متنوع
لمسائل الزمان والمكان وحركة التقدم واليات الإبداع ومفهوم الحرية، ومفوعة على
مجمعها - بهاجس خلق طوعية تعبيرية جديدة وبالرغبة في إنجاز جمالي جديد له سماته
الخاصة المتميزة، وسوف نتعرض إلى مناقشة هذه المسألة من الناحية المنهجية، دون أن
نناقش تعيها في نصوص بعضها لئلا يستغرقنا الحديث التطبيقي المتخصص في أدوات إنتاج
الشعر مما لا يتسع له المقام هنا.

- ثمة مستويين يمتد عليهما تنظير الأطروحة الشعرية التي تنوي مناقشتها هنا هما
مستوى الفكر الذي يحكمها في سياق الظاهرة الاجتماعية ومستوى التنظير الفني للنصوص
الشعرية، بحيث يتوازى المستويان ويتكاملان لخلق منظومة متكاملة، فعلى مستوى الفكر
تنطلق الأطروحة من القول بأن قطعة شاملة مع الماضي الشعري لابد من إنجازها ليصبح
ممكناً الدخول إلى مجالات إبداع شعرية جديدة، وإن على الشعر المعاصر أن يلك ارتباطاً
نهائياً بكل ما يمثل أية التناقض الجمالي القديمة أو ما يعبر عنه البعض "بالذائفة التقليدية"
المتتملة لهما استطاعت أن تفهم - في شحنة الدلالات المتعددة الكامنة كذاكرة تاريخية
للكتابات، وإن "الشعر الأصفي هو" الميتافيزياء، فقي كون تتسحب منه الحياة كما يتسحب
الدم من الوجه تبقى المجانية وحدها ضرورية وتلك هي رسالة الشعر" (2) وأنه "ينبغي
على الشاعر المعاصر كي يكون جديداً حقاً أن يتخلص من كل شيء مسبق ومن الآراء
المشتركة جميعاً" (3) وأنه "لهذا أي لأن الشعر الجديد غامض، متردد، لا منطقي، لابد من
الطو على الشروط الشكلية لأنه بحاجة إلى مزيد من الحرية، مزيد من السر والنبوءة،
فإنشكج يحيى أمام القصد والهدف" (4).

- وقبل أن نبدأ في نقاش هذه الأطروحة فكرياً وفنياً سنحاول أن نعرض لمفهوم
"القطعة المعرفية" كمصطلح نشأ في بيئة تاريخية معينة أي في زمان ومكان محددين
لإداء مهمة الضبط المعرفي لواقعة محددة، ولذا فهو يكتب قيمته المعرفية اصطلاحياً بمدى
قدرته على أداء مهمة التحديد المعرفي لتلك المسألة الواقعة في الزمان والمكان، إنه ليس
شيئاً صالحاً منتقلاً عبر الزمان والمكان، بل إن فعاليته تكمن - على وجه التحديد - في مدى
نسبته وعدم إطلاقه.

- تعرض هذا المصطلح لاستخدامات عديدة في عدد والفر من علوم الثقافة كان آخرها
استخدام البنيويين له في توصيف وتفسير الطائفة - الواقعة خلال القرن السادس عشر وما
يأتيه بين ثقافة المجتمع الإقطاعي المسيطر في أوروبا وبين ثقافة المجتمع الرأسمالي الجديد
الذي كان ينمو في رحمها، وذلك في مرحلة

معددة من مراحل نمو هذه الثقافة الجديدة، حيث استطاعت بحكم كونها تعبيراً عن حركة
اجتماعية شاملة جديدة - أن تجد في هذه القطعة المعرفية مع ثقافة الإقطاع شرطاً لولائتها
في إطار ثورة شاملة والدخول إلى مرحلة تغير كيمي جديد في كافة فعاليات الحياة
الاجتماعية، مما جعل هذه النتيجة الثقافية تجيء تنويراً لمرحلة طويلة من الصراع
التاريخي بين الثقافتين في المجتمع الأوروبي.

اللازم من الجاز

قطعة شاملة مع

الماضي الشعري

ليصبح ممكناً

الدخول إلى مجالات

إبداع شعرية جديدة.

- إننا لا نريد أن نتجر هذا إلى الحنيث عن تفاصيل تطور المجتمع الأوروبي ومدى تشابهه أو عدم تشابهه مع مجتمعا العربي، ولا عن علاقة التبعية التي حكمت منطقنا العربية وأحدثت بها تغييرات بنبوية نتيجة التطورات اللاحقة للمجتمع الأوروبي ذاته، هذه التبعية -التي هي في كثير من وجوها- وبالأخص الوجه الثقافي- لا تزال قائمة بشكل مختلف، ولتقننا نريد أن نقول إنه إذا أمكن لنا فهم الظروف التاريخية التي نشأ فيها هذا المصطلح وكان بالفعل قادرا على أداء مهمته المعرفية آنذاك فليس بالضرورة أن يكون قادرا على إنتاج أية معرفة في زمن آخر ومن مجتمع آخر يختلف عنه في سياق تطوره، بل إن الضرورة قد تقول بعكس ذلك، فقد يمارس المصطلح تضليلا معر فيا نتيجة لاختلاف الحالة موضوع الضبط، إذ إن الشروط التي توفرت آنذاك للمجتمع الأوروبي لحدوث ثورته الشاملة وبالتالي لإحداث هذه القطيعة لم تتوفر في نمو المجتمع العربي، كما أن الظروف التاريخية التي عاشها المجتمع الأوروبي تختلف نوعيا عن الظروف التي يعيشها المجتمع العربي منذ بدء نهضته وحتى الآن، فتدخل الأنماط المختلفة للحياة الاجتماعية متجاوزة في مجتمعا، دون غلبة كاملة لأي منها على الآخر، مع الاعتراف بتفاوت تأثير هذه الأنماط، هذا التدخل بعكس أماننا بوضوح في حياتنا الثقافية بكل ما تحتويه تلك الأنماط من قيم سائدة رجيعة وفيهم استهلاكية وألفة رجيعة أيضا، وفيهم تقدمية ممتدة في جذورها التاريخية ومستشفة أفاق المستقبل.

- أن لنا بعد هذه الملاحظة السريعة حول نسبة المصطلح وتاريخيته أن تلج إلى مناقشة الأطروحة التي أوردنا نصوصا من أقال بعض منظريها، لكي نتبين من جهة استحالتها الفلسفية المتمثلة بالذات في إطلاقيتها، وننوصل -من جهة أخرى- إلى المحصلة الموضوعية التي تقود إليها في نهاية المطاف دون أن نلغى لنوايا إصباحها بالأ.

- أولى سمات هذا الطرح أنه ينطلق من أن الواقع فكر محض أو بالأحرى الفكر المحض هو الواقع، ومن ثم يتم تجاهل حقيقة هامة هي أن القطيعة مع الماضي في الشعر لا يمكن أن تتم بحقيقتها الصحيحة إلا إذا أصبحت قطيعة فعلية مع أنماط الحياة المعاصرة وليس مع الماضي من حيث هو ماض، أي أن تتخلق الحياة الجديدة إلى أن تصبح بدلا تاريخيا عن السائد القديم، ولذلك -وبسبب هذا التجاهل- يتميز هذا الطرح بفهم خاص لمصالة الزمن التاريخي ومسألة الحرية الإبداعية في التصوص الشعرية.

- فبالرغم من أن أول ما يواجهك في ظاهر هذه الأطروحة هو الحالة الخارجية الرافضة للماضي والقائفة مباشرة نحو المستقبل إلا أن الأمر في حقيقته الداخلية ليس كذلك، فالزمن هنا ليس حالة متداخلة تؤسس -بالتجاوز- بعضها بعضا في دينامية تتجاوز بدورها مجرد الوصف التبسيطي للثقل بلغة ماض قديم واليدف بأنه حاضر حديث، بل إن الزمن في هذا الفهم فاقط نظريا فقط لأحد امتداداته، أي أن الموقف

على أساس هذا الطرح وبشكل رفضا تجاهليا للماضي وليس تجاوزا له، يفعله -على مستوى الإيديولوجيا- حالة من الفصل التصفي بين وحدات الزمن المتكونة للتاريخ وبالتالي قطع جذور الذات الشعرية الحاضرة والمتكونة بدورها تاريخيا، إنه الموقف العلمي باستلابيته تجاه واقع تاريخي آخر من جهة، وهو يضي في المحصلة اللاتأسيس بالتأسيس على الفراغ وتوهم حالة الخلق الإبداعي من لحظة الصفر المطلق، وهو ما عبر عنه أونييس "بالتخلص من الآراء المشتركة جميعا".

- ومن جهة أخرى فليس كل هجاء للماضي تجاوزا له وليس كل مدح للمستقبل تأسيسا له، ولذا فإذا كان صحيحا أن أهم تقويض لأية أطروحة ثقافية رجيعة تسود حياتنا الثقافية يكمن بالضبط في نفس قواعدنا الداخلية بإبداع ينطلق من الصراع معها على سيادة هذا

■ باهني على

الشاعر المعاصر أن

يقطع من كل

شيء سبق، ومن

الأراء المشتركة.

■ إن الشروط التي
توفرت للمجتمع
الأوروبي لحدوث
ثورته الشاملة، ثم
لتواري في نمو
المجتمع العربي.

الواقع إحصائياً لقيم ثقافية جديدة أقر على الاستجابة لمتطلبات الواقع ثقافياً، إذا كان هذا صحيحاً فإتينا سوف نلاحظ أن هذه الأطروحة لا تعتبر ذلك مهمة لها وذلك بهروبها إلى الأمام نحو ما تسميه شعر المستقبل، وهو هنا مستقبل أثري لا جذور له، مستقبل لا تاريخي، وهي لهذا السبب بالذات تصب في طاحونة الماضي الذي ترفض سيادته بالتجاهل دون التجاوز، إن الهروب إلى وهم المستقبل تحللاً من أعباء الحاضر ومهامه لا يعني إلا الوقوع في اللزمان، إذ إن نقطة التماسك الصحيحة للتأثير الإيجابي الفعلي لنقض سيادة الماضي الرجعي على حياتنا الثقافية هي الحاضر ممتداً في مدين، وبدون ذلك يصبح مجرد سقوط في الماضي وتكريس للواقع السائد بالامتناع عن تغييره عبر الإجازة الجمالية شعرياً، وكما أن عدم الفكر لا يشكل خطراً على الفكر الرجعي، فإن عدم الشعر في نصوص شعرية لا يشكل أي من مواقع اليأس للتدني للشعري التقليدية السائدة، وصفاء النية هنا ليس مهماً على الإطلاق كما أن الهروب إلى الأمام هروب لا ليس فيه.

- وكما أن هذه الأطروحة لا تصارع الماضي بإجازة فني بل تستكين له (وهو ما سوف نلاحظه بوضوح أكثر عند مناقشة التنظير الفني للنصوص الشعرية المكتوبة في ضوء هذه الأطروحة) فهي كذلك لا تقدم المستقبل كما يبدو ظاهرياً أنها تمنى، فهي الشعر كما في غيره من التفاعلات الثقافية. ليس مطلوباً من شعراء الحاضر أن يتجاوزوا فتوحات المستقبل إلا بقدر ما يتصل هذا المستقبل بلقطتهم التاريخية الراهنة، وفي كل الظروف فإن الاعتقاد بإمكانية إبداع شعر مستقبلي نوبة عن المستقبل وشعره ليس إلا وهماً خالصاً ينطلق من تهويم في المطلق يتخلله عن مهمة حقيقية لصالح مهمة وهمية، ولذا فإنه يضر المستقبل الشعري بالذات، إذ أنه يفقد هيفقدان إجازات الحاضر - ما سوف يحد ثرائاً له يمكن جبهود شعراء المستقبل وحدهم. إن يتجاوزوه بالتأسس عليه، إن المحصلة هنا - بدون أي تصف في التحليل - هي فقدان المستقبل طريقة إلى التهنين الفعلي وبالتالي اغتياله.

- لقد أدى هذا الفهم الخاطئ لمسألة الزمن واليات التقدم إلى خلق نسنة طويلة ومشوشة من المفاهيم يروجها منظرو الصلحات الثقافية في المجالات العربية تنصب على التحرر من عوائق الإبداع المتمثلة في كل ما هو ماض، ووضع الحرية دون أي تحديد لطبيعتها. كأساس لإبداع فردي متحرر من كل نظام معرفي.

- وقد يلبس القديم ثوب الجديد دون أن يكون جديداً، ولذا فإن عوائق الإبداع يجب البحث عنها خارج اتهام النظام المعرفي - من حيث هو نظام معرفي جبالوف في وجه الحرية الإبداعية، فالحرية - إن لم

تكن وعياً للضرورة التاريخية اجتماعياً وبالتالي ثقافياً - تمتزج امتزاجاً كاملاً بالاعتباط ومن ثم البحث والمجانية، كذلك فإن الوقوف موقف المعارض من كل نظام معرفي بإطلاق لا يؤدي إلا إلى نسف الأسس الداخلية لتماكس المعرفة في منظومة تشكل فرائها الذي تتعين به، ليقدم بدلاً يمثل في حالة التنبط والتفك في الفكر. يتواري كتنبط فني - مع حالة تفك وبطيرة المضمون في النص الشعري، وفوق هذا ودك فإن الإبداع الفردي ليس في الواقع إبداعاً فردياً، إنه إبداع لفردي موجود شاء أم أبى - في سياق تاريخي زمنيًا ومكانيًا وهو بذلك إبداع مشحون شاء المبدع أم أبى - بدلالات ممتدة في مدى زمني أبعد من ذاته الفردية، فليس هناك من يولد الآن حتى الذي يولد هذه اللحظة لأنه جسيما - لا يولد ويكتسب معارفه في مطلق من الفراغ، إن فردية مطلقة لا وجود لها إلا في الأوهام داخل مستشفيات المعتوهين.

- إتني لا أحفل هذه الأطروحة ما لا تحتفل، بل أقود نصوصها الواضحة والمتكررة حول التخلص من "كل شيء مسبق" في مشترك إلى نهايتها الحقيقية، وكتيجة فإن القطيعة الكلية مع الماضي عرق أنها لوست مجرد مسألة شعريّة تعني شعرياً - القطيعة الكلية مع

القاري الذي يشكل هذا الماضي جزءاً من هويته الثقافية مثلما يشكل جزءاً من هوية المبدع دون أن يعي شيئاً رفضه الاعتراف بذلك، فإدراك مشترك ما يصبح القول قولاً شعراً كان أو نثراً، نعم يجب ألا نعيد له إنتاج الماضي في أشكال محصنة لتكريس تنوع تقليدي متنوعي القدرة والإستيعاب وسجين صياغات جامدة لا تتغير، لكن تحرير النص من الفكر سعياً وراء حرية مطلقة غير تاريخية وغير اجتماعية بالتقليد هو بالذات ما يعيد إنتاج الماضي بتكريس بقائه وعدم المساس بسيادته لقراً فوق مهمة تغييره الإتيان إلى حالة مستقبلية موهمة.

وفوق أن القطعية التامة هنا تمثل استحالة فلسفية تامة باعتبارها كما أشرت محاولة للخلق من نقطة الصفر الزمني المطلق الوهمية فهي كذلك وبذلك فقدان لأهم شروط الإبداع الجمالي، لأن الإبداع لا يصنع إلا من موقع الاتي محكوماً بضرورته التي هي: الآن، وأي الاختلال سواء في الموقع أو في إدراك الضرورة يؤدي إلى حالة من انزياح الإبداع منتشرة على جسد نصوص ضامرة يتستر فيها الفجاء في بساتين من التشكيل اللغوي المحض.

ويدون أن نعرض إلى نقد تطبيقي للنصوص بعينها دعونا نلقي نظرة على السمات الأساسية للتشظير الفني المازي لل طرح الفكري الذي سبقت مناقشته، وسوف نلاحظ قول ما نلاحظ على النصوص المنتجة في ضوء هذا التشظير، إنها يفقدتها الصلة الصحيحة بالماضي كمقويض له يخلق أول ما يتخلق في رحمها فقدت صلتها تماماً بالحاضر، فهي لا تتحول لنا نحن أهل الحاضر - شعراً لفهمه، وهو أمر متصد يتم التشظير له بالقول بضرورة كسر النظام السياقي ويترعرع المضمون وفوضاء لكي يمكن تحرير اللغة الشعرية من معمولها الدلالي التاريخي لصالح احتمالات متعددة ولصالح كشف لغوي شعري يخلق هذا حرراً من كل قيود المعنى، ويتم ذلك للإيهام بأنها نصوص ليست لها زاوية رؤية، أي أنها نصوص يتمثل مضمونها في تحررها من المضمون وينحصر إبداعها في تشكيلها علاقات بين مفردات "لا يحيل بعضها على البعض لغوياً أو دلالياً" (5) فكل مفردة تقوم بدورها الخاص في خلق صدمتها اللغوية، إنه "شعر لا يقول، شعر يفكك القول فيقتله" (6) ويظهر أن كل ما هو قابل للانتقاط من معنى قابل للانتظام في نموذج، والشعر بطبيعته ضد النمذجة.

- وسوف لن نقاش ما إذا كان المعنى ضرورياً للنص أم لا، فذلك مما لا حاجة لنقاشه، لكننا سنناقش القول بأن فوضى هذا الشعر هي انعكاس لفوضى الواقع الذي أنتجه، مما يجعله مجرداً صادقاً عن حالة قائمة، فهذا القول ينهار تماماً أمام ما يحدث فعلاً في هذه النصوص من محاكاة للتصدع والانهيار القائم في العالم الاجتماعي، والفرد شاسع بين المحاكاة المتمثلة في إعادة إنتاج موازية لشظايا الواقع وينتفع المنفصلة وبين إعادة خلقه بتقدمه شعرياً من مواقع وزاوية رؤية تحدد موقعها منه في إطار حركته غير دلالاتها الخاصة ويتقنيات فنية مبدعة ليصبح الواقع هو المادة الخام التي يعاد خلقها بتشكيل فني، لكن الشعر هنا لا يحيل على واقع مادي بل يحيل على فوضاء الخاصة به بحجة رفضه الانتظام في نموذج، إن فقدان الحرية الإبداعية ليست في الانتظام بحد ذاته، بل في الوقوع في أسر النظام ما بتكراره رغبة وأهمة في تسكين الواقع وتأسيسه، كذلك فإن تكرار عدم الانتظام كسيفية للعمل الفني أقرب إلى الوصفة هو النظام أيضاً يخلق لنا كما نستطيع أن نلاحظ نصوصاً غلبة في التشابه والتكرار في سمتها الأساسية ولا تختلف إلا في كيفية ترتيب المفردات لخلق فوضاء الخاصة.

لقد أشرت في السطور السابقة إلى أن هذه الأطروحة تقع مباشرة في محصلتها داخل حالة ماضوية، ويمكننا ملاحظة ذلك - من باب التناول - من أنها تقع بالضبط في أهم مزالق تنقد فيه الشعرية التقليدية، وهي تهمة التركيز على الشكل المتمثل بمغاح الوزن والقافية وإهماله خلق حالة شعرية مبدعة، والقتصار على أشكال المحسنات البيئية أو نمط

■ ليس كل هيام

للماضي تجاوراً له،

وليس كل مديح

للمستقبل تأسيساً

له.

■ قد يلبس القديم
ثوب الجسد دون أن
يكون جديداً.

البلغة التقليدية وأنه لا يعمل على خلق شعر يتصل بروح العصر (يمكن الرجوع إلى كتاب زمن الشعر لأونيس ص 55-62) ويسهولة تستطيع أن تلاحظ التناقض الصارخ بين هذا الانتقاد وبين جوهر الأطروحة الذي يؤكد على حيوية التركيز على إبحانية الشكل كهدف وحيد في ذاته للنص الشعري، فإذا كانت القيمة الشعرية لبعض الشعر الصودي تكمن في شكلية حيث يمكن تحويل الكثير من القصائد إلى نثر بمجرد تخليصها من الوزن العروضي والقافية، فإن الشكلانية الجديدة المنتحلة تسمية الحدثة ليست مؤهلة مطلقاً لتكون بديلاً موضوعياً لهذا الماضي، ولهذا فاتها تعد إنتاجه مقلوباً على رأسه من باب التمويه، رغم أنها تنفق جهداً كبيراً في هجانه، ممثلاً في حالة تشكيل لا تحول على العالم الواقعي الفني المتحرك، بل على صورة وهمية لواقع ساكن جامد خالي من المعنى.

- إضافة إلى ما سبق:

- فهذه النظرة تنصف ببرامجتيه ذرائعة واضحة، وذلك حين يرد الحديث حول الأهمية الموضوعية لشروط الشكلية للكتابة بلغة. أيًا كانت، إذ يكشف هذا التصور عن تناقض داخلي فيه، ففي ذات الوقت الذي ينهم فيه الشعر التقليدي -إضافة إلى تهمة الاهتمام بالشكل- بأنه مباشر يهتم بالموضوع أكثر من اهتمامه بكيفية صياغته في قالب فني، وأنه وعظي تقريبي، يؤكد أونيس أن الشعر الجديد لأنه "غامض متود لا منطقي لابد أن يطوّر في الشروط الشكلية" (3) "فالشكل يقضي أمام القصد والهدف" (3)، ويبدأ نلاحظ الدائرة المغلفة التي تجري الحركة داخلها، إن إسماء الشكل أمام هدف ما -إذا ما قبلنا جدلاً به- يترتب عليه وجود هذا الهدف أصلاً، الأمر الذي تم التقليل لمكسبه في القول بكسر الانتماء وبعض الوقوع

فيما هو قابل للانقطاع من المعنى، مما يضي في نهاية المطاف إسماء الشكل الفني والهدف معاً أمام عدم واللاشيء.

- إن تعقيداً على وهم العدم زاوية الرؤية في أي نص، والاعتقاد بأن الشعر الذي لا يقول شيئاً لا يهدف إلى شيء ضروري جداً، فالواقع أن شعر الاحتمالات المطلقة دون إحالات أو رموز وتفكيك بنية النص عمل مهدف إليه بكل لغة سواء وعت أدواته ذلك أم لم تع. فإذا كان صحيحاً أن القارئ ليس عليه أن يبحث في النص عن النوايا الحقيقية للكاتب، فليس صحيحاً أن يتوهم الكاتب أن نصه دون نوايا، فعدم قول شيء ما، أي الصمت والمجانبية واللامعنى، وعدم خلق رسالة ما -عبر القرن- إلى القارئ هو في ذاته توجه يستهدف تعقيب المشكلات الأساسية للمجتمعات العربية وتعبيراتها في الثقافة لصالح ثقافات الضباب.

- إن الكتابة في تعنيها لغة هي المحاولة الصادقة لتملك الواقع التاريخي قبضاً على الأساسي المحتجب فيه وراء طبقات مترابطة من الظاهري، كلما أختزلت الكتابة واحداً اعترضتها أخرى في ملحمة استبطان الآليات الفائرة على ترويض الواقع من خلال لغة هبها أن ترى لا أن ترى، كل كتابة إرادة فيما أن تقبل بالمخاطرة هي تنصير الفكر في محاولة المعرفة، وإما أن تنهزم إلى مرعى يتسطح فيها أو تزداد ضلالتة في رثرة هي خرب اللغة الجوفاء، وبذلك تنلق على المعرفة في لغة تنسثر فيها الفراغات داخل حلة براقة من الشكل ينزلق إليها باسم الذات وحريتها أو باسم الإبداع، وتأسيساً على ذلك فإن حصر هذه المسألة في إطار الفن لا يعني أكثر من فهم ميكانيكي لحركة التطور على أنها حركة خطية صاعدة متصلة، يدل أن نهم كما هي عليه -كحركة متعرجة ذات انكسارات وانقطاعات لكنها صاعدة في محصلاتها العامة النهائية، وبذا فإن عملية تجاوز الماضي -وليس تجاهله- في إطار الإبداع الشعري لا يتم بعملية انتقال من نظرة إلى نظرة أخرى، أي بعملية ذهنية ذاتية، بل بعملية انتقال شاملة من بنية اجتماعية كاملة يشكل الماضي أحد عناصرها المعكولة لها

■ لابد من مشترك
ما ليصبح القول
قولاً، شعراً كان أم
نثراً.

والمعتازة بقابلية للتجدد، إلى بنية اجتماعية أخرى لها جذورها- ماضيها المكون لأحد عناصرها، وتصل- عبر تطورها- إلى النقطة الكيفية التي تسمح بصليبة التقطاع معرفي مع أطروحة الماضي الشعرية والتيات تتوقها كفعالية واحدة مبطرة، وذلك لإفساح المجال أمام تخليق أطروحة جمالية جديدة تصنع بدورها مع الزمن وفي عملية غاية في التعقيد والتشابك والتيات تتوقها الفني الخاصة.

- بهذا الفهم...

- يصبح النص الشعري المبدع حالة من التدخل العضوي بين الفكر وشكل تجسده شعرياً، وتصبح العلاقة بين ما يراد قوله وبين الصياغة الشعرية له علاقة ضرورة يغيب فيها الفكر في أعلي درجات حضوره "وتتصير ذبول الشكل نحو الفكر لينطق الشكل بكل أبعاد الفكر واحتمالاته" (7)، وبهذا يصبح شعراً هو شعر الحاضر مفتوحاً على اللامكان، والمتميز بالجمالية لا يمكن حصرها في معادلات للمعاني، ولا يقع في فخ النثرية اليومية الفجة سواء أكانت تقريراً سطحياً لمعنى مباشرة في قالب موزون مقفى، أم كانت سقوطاً في التجريد والتهويم والفراغ، وهما وجهتا العملة الواحدة لتصوير الواقع الثري تصويراً هزلاً خلوياً، إن اللغة الشعرية تنتج من إنتاجها للواقع في حقيقته الموضوعية ويشمول لتناقضاته، لا الواقع كما تصوره الأيديولوجيا الماضوية سطحاً لا عمق له.

- حصناً... هل يبدو أنني ألق ضد الجديد؟ أم هل يبدو معترضاً على حرية ذات الشاعر الإبداعية؟ أم أنني ألق مع ما هو جديد حقاً في الجديد؟

- كل هذه أسئلة قد يطرحها البعض وقد نوافقه، من أجل خلق نقاش بشري حركة الشعر والثقافة في وطننا العربي وصولاً إلى تنقية خلقنا الثقافي من أعصاب الخطأ والأضباب وعدم التوضوح.

بنغازي

□ المصادر:

- (1)، (5)، (6)، (7) في القول الشعري د. يميني العيد- دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى -1987م.
- (2) رينيه حبش- مجلة شعر - عدد 3، ص 90- أيلول 1957م.
- (3) (4) زمن الشعر- أونيس- الطبعة الثالثة- دار العودة 1983م.

□□□

الثقافة العربية وتحديات العولمة

د. محمد عبود

ثمة مثل يقول: "لكل جديد لذة". ويخيل لي أن هذا المثل ينطبق على عالم المصطلحات بشكل خاص. فما إن يظهر مصطلح جديد حتى تتداوله الألسن والأقلام. ويحول استخدامه من قبل الناس إلى نوع من "الموضة" التي يجفون في مجاراتها تعبيرا عن معاصرة ومواكبة للتطور. إلا أن تلك المصطلحات/الموضة التي تتلقى بسرعة، تنطفيء بالسرعة نفسها، وتفسح المجال لمصطلحات جديدة. أنه الاستهلاك الجديد، الذي لا يستتي مجالاً من مجالات المجتمع والثقافة.

ومن المصطلحات التي طفت على السطح حديثاً، وانتشرت بسرعة في دنيا المصطلحات العربية، مصطلح "العولمة"، الذي أصبح الآن واحداً من أكثر المصطلحات شيوعاً، والتسع نطاق استخدامة ليشمل مجالات وميادين متعددة، بعد أن كان تداوله مقتصرًا على مجالات التجارة والتمل والأقتصاد. أما اليوم فيجري الحديث عن العولمة في كل شيء تقريباً.

لا أود اليوم أن استقصي شوء هذا المصطلح، وتطوره، وما ينطوي عليه من إشكالية لغوية، فهذه المهمة الجذابة تصلح لأن تكون موضوعاً لمقالة مستقلة. كما لا أريد أن أخضع هذا المفهوم لنقد جزئي، وإن ابرهن حليته ومضامينه الإيولوجية. فهذه مهمة سبقني إليها باحثون آخرون. إلا أن ذلك لا يعفي من توضيح مفهوم "العولمة" التي أتحدث عنها. فما هي العولمة؟ إنها، باختصار وتبسيط شديد، "نقل الشيء من النطاق الوطني أو القومي إلى النطاق العالمي". إنها على حد قول محمد عبد الجابري: "وضع الشيء على مستوى العالم"، أو "جعل الشيء على مستوى عالمي". أي أن ما يسكن في عالم السليسة "الكتويل"، كتدويل قضية الشرق الأوسط، واحتلال الكويت، والقضية اللبنانية؟ إن العولمة، كما فهمها هي تعظيم الأبعاد والجوانب الدولية أو العالمية للشؤون الاقتصادية والسياسية والثقافية وغيرها. وبهذا المعنى فهي ليست ظاهرة جديدة. ألم يشهد القرن العشرون حربين عالميتين؟ وإنبثق "المنظمة الدولية"؟ ألا نتحدث منذ وقت غير قصير عن "الراي العام العالمي" و "المجتمع الدولي"؟ ألم يطرح الأديب الألماني (غوته) في أواخر العشرينيات من القرن التاسع عشر، الألب العلمي الذي قل أنه سيحل محل الآداب القومية؟ ألم يقدم الفيلسوف الألماني (امتويل كانت) تصورا لسلام علمي دائم؟ ألم تظهر يوتوبيات "الدولة العلمية" منذ وقت طويل؟ ألم

■ العولمة هي
نقل الشيء من
النطاق الوطني أو
القومي إلى النطاق
العالمي .

تكن الانلين السماوية انيقاً علمية (وما لرسلك الا رحمة للعالمين^١)، ألم تفتح بعض الدول الأوروبية، وعلى رأسها بريطانيا وفرنسا، امبراطوريات استعمارية عالمية؟ ليست المركزية -الليبنينية ايدولوجية علمية- الاسئلة لا تنتهي. وهي كلها تنفسي إلى شيء واحد، الا وهو أن "العالمية" اقدم بكثير من مفهوم "العولمة". ومع ذلك فإن لطرح هذا المفهوم وانتشاره في ايامنا هذه ما يسوغه "العولمة"، بمعنى وضع الشيء في مستوى العلم^٢، قد شهدت في تسعينيات هذا القرن اقترافاً نوعياً لا مثيل لها في تاريخ البشرية، واتخذت ابعاداً شاملة^٣ بحيث لم يعد أي مجال من مجالات المجتمع والحضارة بمنأى عنها.

العولمة والثقافة

لن كانت ملامح العولمة في ميادين الاقتصاد والتجارة والمال قد اتضحت وتحدثت بصورة ملموسة، فإن تلك لا ينطبق على العولمة الثقافية ومترداتها التي لم تتضح بعد بصورة كافية. ومن حيث المبدأ فإن هذا النوع من العولمة لا يختلف جوهرياً عن العولمة في المجالات الأخرى، فالعولمة الثقافية تعني أن يوضع "المبدع الثقافي" على مستوى العلم، انتلجاً ونشراً وتلقياً، بدلاً من أن يكون محصوراً داخل الاطار الوطني او القومي. انها تعني في مجال الادب والفكر، على سبيل المثال، أن يترجم العمل الأدبي او الفكري بسرعة إلى لغات اجنبية كثيرة، وأن يوزع ويقرأ ويتناقل في مختلف انطاظر العالم، وهي تعني في مجال الابداع السينمائي والتلفزيوني أن ينتج الفيلم ويترجم او يبدلج ويوزع ويشاهد في العالم كله في وقت واحد تقريباً. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن العولمة في مجالات القضاء والموسيقى والرقص والعدون التشكيلية. وعن الثقافة بالمعنى الموسع للكلمة، أي بالمعنى الذي يشمل المطبخ والنلبس والبناء والسكن. وكل ما تمتد إليه يد الإنسان وتهبه شكلاً واسلوباً متميزين.

العولمة ليست
امراً جديداً، فحتى
صعيد الادب تبلور
منذ وقت طويل
ما يعرف بـ "الادب
العالمي"

وهذا النوع من العولمة ليس بالامر الجديد، فعلى صعيد الادب تبلور منذ وقت طويل ما يعرف بـ "الادب العالمي" الذي يضم عدداً كبيراً من الاعمال الأدبية التي ترجمت إلى لغات كثيرة، واستقبلت في العالم بأكمله. إن مسرحيات سوفوكليس وشكسبير وبريخت وغيرهم، وروايات هيغو ولستوفسكي وتوماس مان وغيرهم، قد اكتسبت طابعاً عالمياً منذ امد بعيد، وفكر أن تخلو لغة من لغات العالم من ترجمات لأعمال هؤلاء الانبياء العالميين. وعلى صعيد الدين والفكر فإن الكتب المقدسة، والمولفات الفلسفية اليونانية القديمة، ومولفات كانت وهيجل وبقشته وماركس الفلسفية، ومولفات فرويد ويونغ وانلر السيكولوجية، قد ترجمت بدورها إلى مختلف اللغات، واستقبلت في شتى المجتمعات. اما موسيقى باخ وبيتهوفن وموزارت وشوبل وتشايكوفسكي وغيرهم فإن انفسهم يسمعونها ويعزفونها في شتى اصقاع المعمورة. وعالمية كثير من الابداعات السينمائية والتلفزيونية معروفة للجميع. لقد تركزت "هوليوود" عاصمة علمية الانتاج السينمائي والتلفزيوني، قبل أن يظهر مفهوم "العولمة" بوقت طويل.

ومع أن "العالمية" ظاهرة قيمة في مضمار الثقافة، فإن تلك الظاهرة قد شهدت في التسعينيات من هذا القرن نقلة كبيرة، وذلك في ضوء عدة مستجدات وعوامل أبرزها:

1- انتهاء تقسيم أوروبا والمعم إلى مصكرين مثلحرين، وحلول ما يُعرف "بالنظام العالمي الجديد" محل "الحرب الباردة"، مما سهّل انتقال التنتاجات الثقافية وانتشارها علمياً.

2- تصاعد ثورة المعلوماتية وانتشار الحاسوب (الكومبيوتر) على نطاق واسع، ونشوء شبكة المعلومات الدولية المعروفة "بالإنترنت" التي وفرت امكفات هائلة للانتشار والتواصل الثقافيّين.

3- انتشار البث التلفزيوني الفضلي الذي تخطى كل الحدود والقوود السياسية واللغوية والثقافية النّقمة بين المجتمعات.

4- الثورة التكنولوجية الهائلة التي شهدها قطاع الطباعة والنشر.

5- ازدهار تطيم اللغات الأجنبية على نطاق جماهيري واسع، ونكريس الإنكليزية لغة علمية.

لقد أنت هذه العوامل، وغيرها، إلى ظهور الشعور بأن العالم قد تحول، على الصعيد الثقافي أيضاً، إلى "قرية كونية"، أو إلى ساحة ثقافية واحدة هائلة، بدلاً من أن يتكون من سلحات ثقافية وطنية كثيرة. ترى هل ستودي العولمة الثقافية إلى اذابة الكليات والمساحات الثقافية الوطنية، وإحلال ثقافة واحدة محل التعددية الثقافية الكبيرة التي مارّالت قدمة إلى اليوم؟ أنه سوال ستجيب عنه الأيام. وكلّ ما يمكن قوله حالياً هو أن السلحات الثقافية الوطنية لم تزل موجودة، رغم التوجه المتزايد إلى العولمة. فالاسبان، على سبيل المثال، مارّالوا بكتبور ادبهم، ويتشددون احنقيهم، وينتجوب افلامهم بلغتهم القومية، وليس هناك ما يشير إلى انهم سيتخلون قريباً عن كياتهم الثقافية الوطنية المرتبط بلغتهم القومية. والشئ نفسه يمكن أن يقال عن امم كثيرة أخرى. ثمة تبادل ثقافي شبط بين السلحة الثقافية الاسبانية والسلحات الثقافية الأخرى، ولكن ليس هناك ما يوحي بوجود توتر أو تناقض على هذا الصعيد. فالتبادل الثقافي الدولي لا يتم على حسب الثقافة الوطنية بل بعينها ويكتفها.

الأ أن الأمور ليست في حقيقة الامر بهذه البساطة. فالأوروبيون يشكون منذ وقت غير قصير من الهيمنة الثقافية الأمريكية، خصوصاً في مجال الإنتاج السمعي والبصري. أي الأفلام السينمائية والتلفزيونية، والاسطوانات و"السووت- وير" الحاسوبية. وهم يعكرون جذياً، ويضعون برامج عملية للحيلول دون انزلاق أوروبا إلى مزيد من التبعية الثقافية لأمريكا. كما يظهر التناقص الثقافي بين أوروبا وأمريكا في مجال تطيم اللغات الأجنبية. فالأوروبيون، باستثناء البريطانيين، يرون في تحول

اللغة الإنكليزية إلى لغة تداول علمية، خطراً على التعددية اللغوية والثقافية في العالم. وشكلاً من أشكال الإمبرورية اللغوية والثقافية. لذلك لم يسلم الأوروبيون، خصوصاً الفرنسيون والألماني والاسبان والروس، بهذا الواقع. وهم يبتلون جهوداً كبيرة في مجال تطيم لغاتهم للتنتاج، بعية المحافظة على مكانتها العالمية. فالعولمة الثقافية تعمل في طياتها احتمالات الهيمنة والتناقص والصراع، حتى بين أطراف

■ هل ستودي
العولمة الثقافية إلى
إحلال ثقافة واحدة
محل التعددية
الثقافية المفسدة

تنتمي إلى دائرة حضارية واحدة، هي دائرة الحضارة الغربية، فما بالك بطراف تنتمي إلى حضارات مختلفة ومتباعدة؟! إن العولمة الثقافية ستصلدم في الحالة الأخيرة بمفهومه عبدة، وستؤثر غزواً ثقافياً أو "امبرياليةً ثقافيةً".

الثقافة العربية والعولمة

أين تقع الثقافة العربية من مسألة العولمة؟ إن الثقافة العربية تواجه اليوم تحدي العولمة ككل الثقافات، ولكن من أي موقع؟ أمن مواقع القوة والندبة. من مواقع ثقافة تملك من الامكانيات وعوامل القوة ما يجعلها قادرة على ان تخوض تجربة العولمة دون ان تخشى على هويتها من الانحلال والتمزق. ودون ان تعرض ابناءها لخطر التبعية الثقافية؟ إن الثقافة العربية المعاصرة هي ثقافة مجتمع مختلف اقتصادياً واجتماعياً وعلمياً وتقنياً، مجتمع مجزأ سياسياً إلى كيانات قطرية تتناحر أكثر مما تتعاون. لا بل لا يتردد بعضها في ان يعزو البصيص الآخر ويحتله عسكرياً. إنها ثقافة أمة لها اعداء اقرباء، يتربصون بها الدواير. ويحتنون الفرص للتفاضل عليها. لا يريدون لها التقدم، بل يسعون لتكريس تخلفها إلى الأبد. كي يسنس لهم الاستمرار في السيطرة عليها ونهب ثروتها البنزولية وغير البنزولية. وفي مقدمه اولئك الاعداء يقيم الكيل الصهيوني الذي اغضب فلسطين وفرص الحلول الاستسلامية على العرب، ومزاول يتصالح ويستنصر نتيجة لصعب العرب وتخلفهم وتوسع مجتمعاتهم وتدهور ثقافتهم. اما ثلثي هؤلاء الاعداء فهي الدواير الاستعمارية العربية، التي استعمرت العالم العربي. وجزئته. وزرعت الكيل الصهيوني في قلبه. وتعمل بكل الوسائل المنحلة لها من اجل احباط كل مسعى نهوضي وتقدمي. اذا داخلنا فإن الثقافة العربية المعاصرة هي ثقافة مجتمعات مازومة، الخفت فيها الحريات الديمقراطية وحقوق الانسل، التي تشكل مقدمة لأي ارداهر ثقافي حقيقي. ولا تكتفي القسات الحاكمة في المجتمعات العربية بعدم توفير الرعاية والدعم للثقافة العربية، بل تمارس عليها وعلى مبدعها شتى انواع الرقابة والتدجين والاحصاع. فمادام يمكن ان تكون حل ثقافة كهده. اذ واجهت تحدي العولمة من النديهي ان موقعها سيكون صعباً، وانها ستعرض لخطر التمزق والتهميش والتبعية. ان ثقافة كهده لا تجد ما تدافع به هي نفسها سوى التنديد "بالغزو الثقافي"، والتفوق والسلبية والاصولية. الا ان ذلك النفيق لن يجدي دعماً، ولن يحمي الثقافة العربية ولن يطبقها من العولمة وتبعاتها ومزبذباتها. فالعولمة ليست امراً طارياً. بل هي سمة جوهرية رئيسة لهذا العصر. لقد ولي زمن العزلة الثقافية داخل الكيانات الوطنية والافتقاء الذاتي الثقافي إلى غير رجعة.

الثقافة العربية
المعاصرة هي
ثقافة مجتمع
مختلف اقتصادياً
 واجتماعياً وعلمياً
وتقنياً، ومزجاً
سياسياً

وكما لا يمكن ان تعود البشرية القهقري إلى العصر الحجري أو إلى عصر البخار، لا يمكن ان نراجع عن العولمة الثقافية. فهذه العولمة ونبذة معطيات وعوامل موضوعية ودائية جوهرية، ولذا فل نجأها لن يعود بالعودة إلى الثقافة العربية. إن ردود الفعل التي تصدر عن بعض الاوساط الثقافية العربية، التي لا تجد ما تفعله أكثر من ان تنس "الغزو الثقافي"، ليست أكثر من مداءات استغثة يطلقها شخص هوشك على العرق، وهي لا تتطوي على أية حلول واقعية للمزق الذي تواجهه الثقافة العربية في عصر العولمة. اما الموقف السليم من هذه الممالة فهو موقف من يستوعب حقيقة العولمة، ويطلق منها، ويتحرك ايجابياً بصورة عقلانية مبرجة

واعية، للدفاع عن الثقافة العربية، وناهياها، وتأمين مكان لائق في ثقافة المستقبل، التي ستكون بالثقافة مولمة.

العلماء والتأهلي الثقافي:

كيف يمكن ان توصل الثقافة العربية المعاصرة بصورة ملائمة لعصر العولمة؟ إن ذلك التأهيل يجب ان يشمل الحفلات ثلاث للمبرورة الثقافية، أي الانتاج والنشر والتلقي. ففي الصعيد الانتاجي ينبغي ان يهي المنجور الثقافيون العرب، من ابناء، ومفكرين، وفنانين، وغيرهم، انهم لا يبدعون نتاجات ثقافية لمجتمعهم فقط، بل ينتجون لساحة ثقافية اوسع واسمل. هي الساحة الثقافية العلمية. ويترتب على ذلك ان يطوروا نتاجاتهم الثقافية، وان يرتقوا بها لتضاهي افضل النتاجات الثقافية الاجنبية، من حيث المستوى الفني والفكري والتقني وغير ذلك من مستويات. فلتنتاجات الثقافية العربية ستتعرض بصورة متزايدة لمنافسة اجنبية شديدة، حتى في عطر دارها، أي داخل الساحة الثقافية العربية، باهوك عن الساعات الخارجية، ولا أمل بل تصعد في تلك المنافسة الا اذا تطورت وارتقت. ان المثقف العربي، وكثير الجهات العربية المستجة للثقافة، مطالبة اليوم بما طالب به الاديب الالمانى غوته زملاءه في عشرينيات القرن التاسع عشر، بالا يتجوا ثقافيا للساحة المحلية او الوطنية فقط، بل للساحة الثقافية العلمية. ان المنتج الثقافي العربي مطلب بل يضع نصب عينيه المتلقي الاجنبي. فيتصور ان قارناً او مشاهدا اجنبيا يتلقى كتابه او فيلمه او مقطوعته الموسيقية او لوحته الفنية. ومن المؤكد ان تصورا كهذا سيغير كثيراً من الامور.

اما الحلقة الثانية فهي حلقة النشر والتوزيع. فلا قيمة للمنتج الثقافي، مهما كان متطوراً، اذا لم يوصل الى المتلقين. وهؤلاء ليسوا متواجدين في الساحة الثقافية العربية وحدها بل في العالم بأكمله. ولذا فمن الضروري ان توصل مؤسسات النشر والتوزيع العربية، لتصبح قادرة على توصيل النتاجات الثقافية العربية الى متلقيها المنتشرين في كل ارجاء المعمورة. وإذا تفكرنا مدي تخلف حركة النشر والتوزيع العربية، التي تنسم غالباً بالقطرية، وأن تلك الحركة غير قادرة على تقديم الساحة الثقافية العربية، فكيف بالساحة العالمية، اتركنا ضخامة الجهود التي ينبغي ان تبذل في هذا المجال.

وترتبط بمسألة التوصيل الثقافي مسألة أخرى هي مسألة الحواجز اللغوية. فالعربية ليست، كما هو معروف، لغة واسعة الانتشار في صفوف الأجانب، وليس بوسعنا ان منتظر ممن يتقنون الابداعات الثقافية العربية في الخارج ان يكونوا قادرين على تلقيها بالعربية. وتندرج عن ذلك مشكلة تعيق انتشار الابداعات الثقافية العربية في العالم، بل يمكن ان نفشله كلياً. ولذا من الضروري الانتباه الى هذه المسألة، والبحث عن حلول لها. وأول تلك الحلول هو تطوير حركة الترجمة الثقافية من العربية الى اللغات الاجنبية عموماً، وإلى الانكليزية على وجه الخصوص. ومن الممكن ابتكار هذه المهمة الى الجهات الاجنبية المختصة، ولكن من الممكن ايضاً ان يلجأ العرب الى ترجمة ابداعاتهم الثقافية بأنفسهم ونشرها، خصوصاً اذا اجمعت الجهات الاجنبية عن ذلك. وجنبا الى جنب مع الترجمة الثقافية من العربية الى اللغات الاجنبية يجب تطوير

■ ان تجد لناشاً

مكتاف به ع

نفسها سوى التلديد

به "الغزو الثقافي

"

تعليم العربية للأجانب، وتشجيع هواء على تعلم العربية والإطلاع على الثقافة العربية بصورة مباشرة وبلا وسطاء. ومن المؤكد أن تعليم العربية للأجانب هو وسيلة فعالة لنشر الثقافة العربية في الخارج وضرورة ملحة من ضرورات عولمتها. إلا أن هناك تفصيلاً عربياً كبيراً في هذا المجال الثقافي الحيوي.

أما الحلقة الثالثة من عولمة الثقافة العربية فهي تتعلق بالتلقي، وهو الهدف النهائي للعملية الثقافية بأكملها. ترى ماذا نستطيع أن نفعل أكثر من أن نوفر الأدبغات الثقافية العربية للمتلقين بالعربية وباللغات الأجنبية وفي بعض نوصيلها إليهم؟ من المعروف أن لنتائج الثقافية نحتاج بنورها في ترويج، وإن يكن ترويجها لا يتم بالأساليب نفسها التي تروج بها السلع المادية، هلنتائج الثقافية تروج بواسطة اعلاتات مناسبة، ومن خلال البعد الذي يقدم تلك النتاجات للمتلقين، وبشر اهتمامهم بها، ويرشدهم إليها، ونظراً لأن الساحة الثقافية الدولية تشهد منافسة شديدة، فإن الطرف الذي يتجح في كسب المتلقين لنتاجاته الثقافية، هو الطرف الذي يعرف كيف يروجها بطريقة فعالة. وقد أنت هذه المسألة إلى برور بوع جديد من إدارة الأعمال هو "إدارة الأعمال الثقافية" (Cultural management) المتخصصة في ترويج النتاجات الثقافية. قد يستعرب ويستنهج بعض الناس أن نتحدث عن "إدارة أعمال" فيما يتعلق بالثقافة، وذلك لأنهم اعتادوا أن يدرهوا الثقافة عن أي عرض مادي، أو مصلحة غير ثقافية، إلا أن الثقافة المعاصرة هي في الواقع ثقافة يديرها "مديرون" اغلوا لهذه المهمة تاهيلاً مالياً، ولولاها لما سارت الحياة الثقافية، وللوسطاء الثقافيين على هذا الصعيد أهمية كبيرة. ونخصي بالوسطاء الثقافيين: المترجمين والسفاد والمصالحيين، والباحثين المتخصصين في الثقافة العربية، ومدرسي العربية للأجانب وكل أولئك الأشخاص الذين يقومون بشر الثقافة العربية، إن بصورة مباشرة، أو بصورة غير مباشرة. انها هة تطلق عليها تسمية

■ بدلا من ان

شجع المستشرقين

شكلها بديهيهم

وتدافعهم.

"(Cultural multipliers) أي "المكثرون الثقافيين" وهذه الفئة تشكل حلقة الوصل بين الثقافة العربية وبين متلقيها في العالم، انها هة حصة من الناس الذين تحركهم في كثير من الحالات دوافع معوية مالية أو رومانية، ويتطلب التعاون معهم درجة عالية من الذبابة والحساسية والفهم. ولذا من الضروري أن يعرف كيف يتعامل مع هؤلاء "المكثرين" الثقافيين، وأن يكون مستعدين لتلبية لاحتياجاتهم، وتوفير الحوافز المعنوية والمادية لهم، كي يقوموا بنورهم كشارسين للثقافة العربية بهذه واندفاع. ولعل أكبر خطأ يمكن أن يرتكبه في هذا المجال، هو محاولة فرض "وصاية" على هؤلاء قدام، بحجة أننا اصحاب للثقافة العربية، وإنما ادرى بها منهم (اهل مكة ادرى بشعابها). إذا اهرضه من فئت "الوسطاء الثقافيين" فهي الفئة التي لرجنا على تسميتها "بالمستشرقين"، أي دارسي الثقافة، والمتخصصين في الشؤون العربية من الأجانب. أنهم اناسي اهتماموا بالثقافة العربية ودرسوها، وبقومون بنشرها في مجتمعاتهم بطريقة أو بلفرى: من خلال تدريس اللغة العربية، وترجمة الأعمال الأدبية والفكرية العربية إلى اللغات الأجنبية، وتحقيق المخطوطات العربية، ووضع الدراسات والمؤلفات حول الشؤون العربية المختلفة، إلا أن العرب، بدلا من أن يشجروا هؤلاء الوسطاء الثقافيين، ويستفيدوا منهم في نشر الثقافة العربية في العالم، شككوا في دوافعهم ونواياهم، واتهمهم بالمعالة للاستعمار والتبشير النصراني، وناصبهم العداء. وهذا واحد من أكبر الأخطاء التي ارتكبتها العرب بحق أنفسهم

وتفاهتهم، التي حرموها من الاستفادة من الدور الحيوي الذي تقوم به هذه الفئة من الوسطاء الثقافيين في التعريف بالإبداعات الثقافية العربية وترويجها في العالم.

■ تجميع هدية

الأعمال الأدبية

المترجمة إلى

كوبها تقدم صورة

صلة وحيدة عن

مجتمعتها

حاجات المثقفين

وتمتة مسألة جوهرية أخرى، لا بد من توضيحها، عندما نتحدث عن عولمة الثقافة العربية، ألا وهي أن اهتمام الأجانب بثقافتنا، وحاجتهم إلى تلقيها، ونظرتهم إليها، قد تختلف إلى حد كبير عن اهتمامنا وحاجتنا ونظرتنا بصفتنا أصحاب هذه الثقافة. وهذا أمر طبيعي بل بدهي، ولكن مترتبته تفلجى بعضنا وتصدمه، لأنه يستلزم من الأجانب أن يقرئوا من الثقافة العربية، وأن يفقوا منها الموقف نفسه الذي يفقه منها ابنواها. (لا أن الأجانب يهتم بثقافتنا، انطلاقاً من حاجاته الثقافية، لا من حاجتنا، ويتعامل مع تلك الثقافة فهماً وتصبراً ونقرأ انطلاقاً من افق توقعاته، لا انطلاقاً من افق توقعاتنا. إنه يهتم مثلاً بالأدب النسائي العربي أكثر من اهتمامنا به، ويولي الاتجاهات الصوفية في الإسلام اهتماماً خاصاً، ويهتم كثيراً بحكايات "الف ليلة وليلة"، ويفر الرقص الشرقي المعروف بهز البطن، وتبهره الثقافة البدوية بخيامها وجملها وبيتها الصحراوية. وهذا من حق الأجانب، الذي يتلقى الثقافة العربية، ولا يجوز لنا، وليس بمقدورنا، أن نعرض عليه رويتنا لثقافتنا. فالتبادل الثقافي بين الأمم يخضع لمقولة رئيسية، جاءت بها نظرية التنقي، ألا وهي أن "المتلقي يحدد المضي". وقد عثر المفكر الروسي الشهير فيكتور جيرموسكي عن محتوى هذه المقولة من منظور آخر، عندما أكد أن:

عمليات الاستيراد الثقافي، لا تخضع لحاجات وقيم الطرف المرسل فقط، بل تخضع أيضاً لحاجات الطرف المستقبل، أو المستورد. إذاً نورتنا كجهة مرسله ثقافياً، فيمثل في أن يقدم للعالم منتجات ثقافية، بمواصفات فنية وفكرية عظمى، وأن توصلها إلى العالم بوساطة قنوات النشر الثقافي المعاصرة، وأن ننقل الطبقات النوية التي تعيق تلقى تلك المنتجات، وأن نعلن عنها أو نعلم بصورة مناسبة. بعد ذلك علينا أن نترك للأطراف المستقبلة، أن تختار من تلك المنتجات ما يلبي حاجاتها الثقافية، وأن تتلقى تلك المنتجات، وتتعامل معها، وتفهمها بالشكل الذي يناسبها ويتسجم مع افق توقعاتها.

عولمة الأدب

بدور الحديث حول عولمة الأدب منذ وقت طويل، ففي لواخر العشرينيات من القرن التاسع عشر أعلن الأديب الألماني (غوته) أن أدباً عالمياً سيحل محل الأدب الوطني، وأن على الأدباء الألمان أن يستخلصوا ما يترتب على ذلك من نتائج. ومنذ ذلك الحين لم يتوقف الحديث حول عالمية الأدب وعولمته. وبينما راي بعضهم في الكتابة بلغة عالمية كالانكليزية أو الفرنسية سبيلاً إلى العالمية، راي آخرون في الترجمة الأدبية سبيلاً إليها. والمهم في الأمر هو أن العولمة الأدبية جارية على قدم وساق، وتتسارع وتنفذها يوماً بعد يوم، سواء من خلال الترجمة أم عبر تلقى الأعمال الأدبية الأجنبية بلغاتها الأصلية، وذلك بفضل التقدم الكبير الذي أحرره تعليم اللغات الأجنبية. وعلى سبيل المثال لا تمضي شهور قليلة على صدور رواية للكاتب

الكولومبي (غاريثا ماركيز) بلغة الأسبانية، حتى تترجم إلى العديد من اللغات الأجنبية وتستقبل في العالم بأكمله تقريباً. كذلك لا تخلو أية لغة من اللغات الحديثة المعاصرة من ترجمات لأعمال انباء نصهم بالعلميين. وبعد مرور قرن وربع القرن من الزمان على طرح مفهوم "الأدب العالمي" من قبل (غوته)، أصبحنا نتحدث عن الأدب العالمي باعتباره حقيقة قديمة، ونفهمه باعتباره مجموع الأعمال الأدبية الرائعة التي ترجمت إلى مختلف اللغات الأجنبية، وتحطت حدودها اللغوية والثقافية والتاريخية، وأصبحت ملكاً للعالم بأسره، لا لغة بعينها. واليوم هناك إجماع على أن العلاقات الأدبية الدولية تشكل مقوماً أساسياً من مقومات العلاقات الثقافية العالمية. وترجع أهمية هذا النوع من التبادل الثقافي إلى كون الأعمال الأدبية المترجمة تقدم صورة صادقة وحية عن مجتمعاتها، وتملك بفضل ماهيتها الجمالية قدرة على التغلغل إلى نفوس المتلقين والتأثير فيهم. وهي بذلك تقوم بدور إعلامي هام، وتوجد نفعها للمجتمعات الأخرى وتعاظمها معها. لذا فإن الأمم الواعية ثقافياً تسعى لتلقي آدابها في الخارج، وتدعم مبادرات ترجمة أعمال من تلك الآداب إلى اللغات الأجنبية.

أما نحن في العالم العربي فإننا لم نعد أهمية هذه المسألة بصورة كافية، ولم نحرك ساكناً في تدارك هذا التقصير، وبخاصة حين نعرف التأثير الذي تركته ترجمات معودة لنماذج من الأدب العربي القديم أو الحديث في إعطاء صورة جذابة عن الثقافة العربية والقصة العربية عامة، وهناك أمثلة كثيرة تبرهن على صحة هذه المقولة، أبرزها حالة الأدب العربي تجيب محفوظ. فبعد أن قبض لأدبه من يترجمه إلى اللغات الأجنبية، ويوسطه نخباً، ويروجّه، حظي باهتمام وتقدير كبيرين، توجّاه بملحه جائزة نوبل للأدب سنة 1988. إن هذه التجربة وسواها من تجارب ترجمة الأدب العربي إلى اللغات الأجنبية تدلّ عن فنّ الأدب العربي يمكن أن يجد تجاوباً مناسباً، وإن يستقبل في الخارج بصورة جيدة، إذا اقتصر له من يترجمه ويشتره ويوسطه. وعلى أية حال فإن حضور الأدب العربي في الساحة العلمية أقل بكثير من الفرصة المتاحة له واقعياً. وهو دون حاجة العالم إلى الاطلاع عليه وتلقيه. ولذا فهناك الكثير مما يمكن عمله على هذا الصعيد، وصولاً إلى عولمة الأدب العربي كمكوّن أساسي من مكونات عولمة الثقافة العربية.

الاتجاه السينمائي والتلفزيوني

تحول الاتجاه السينمائي والتلفزيوني إلى مضمار ثقافي ظهرت فيه العولمة في أوضح أشكالها وأخطرها. فالفيلم بمكّاتة انتشاره هذه على مستوى العالم، وذلك بسبب اكتمل نسخته وتوزيعه وبثه علمياً بواسطة أكثر وسائل الاتصال الجماهيري وأعظمها انتشاراً وتقبّلاً، كالمحطات التلفزيونية العالية والفضائية وأجهزة الفيديو ودور السينما. ولذلك نجد أن التنافس الثقافي العلمي على أشده في هذا المجال. وقد نجح الأمريكيون في إغراق العالم بمنتجاتهم الفلمية، السينمائية والتلفزيونية والفيدوية، مستفيدين في ذلك من الإمكانيات والخبرات الفنية والإنتاجية والتوزيعية والإخراجية الهائلة التي راكموها، ومن الميراثات المالية التي يوظفونها. ومن علمية اللغة الإنكليزية التي ساعدت انتاجهم التلفزيوني والسينمائي في التقبّل على

المعوقات اللغوية التي تفرض الإنتاج الفيلمي الذي يبدعه الآخرون. وهكذا تحقق على هذا الصعيد نوع غير متوازن من العولمة. مما جعل بعض الأمم على اعتبار البث التلفزيوني الفصلي لخطر شكل من أشكال "الغزو الثقافي"، فتعلت الأصوات المناهية بالتصدي له، وذهبت بعض الجهات إلى حد المطالبة بمنع "التطبيقات الانكسار". فأين موقعنا من هذه المعركة الربسية من معارك العولمة؟

إن الإنتاج الفيلمي العربي، سينمياً كإن أم تلفزيونياً، هو من الفواحي الفنية والإنتاجية والتوزيعية غير موهل للصمود في المنافسة الدولية. صحيح أن بعضه يتحلى بمواصفات فنية متطورة، مكنته من الحصول على جوائز تقديرية في بعض المهرجانات، ولكن هذه المسألة لا يجوز أن توهمنا بأن للفيلم العربي حضوراً علمياً يعتد به. ومما يقل بشدة من امكانات دخول الفيلم العربي حلبة

العالمية، حقيقة أن العلاميات القطرية والمحلية تستخدم في اغلب الافلام العربية، مما يصير تطبيقها داخل الساحة العربية نفسها، فما بالك بالساحة العالمية؟! في ضوء ما تقدم فإن تأهيل الفيلم العربي ليرتقي إلى العالمية ليس بالأمر السهل. فهو يتطلب الارتقاء بالإبداع الفيلمي العربي من الجوانب كلها، ووضع حلول لمشكلة اللغة. ومن الضروري أن يعي المبدعون العرب في مجال الفيلم أنهم لا يبدعون أفلاماً للمتلفين العرب فقط، بل للمتلفين في العالم. ومن الضروري أيضاً الاستفادة من كل الفرص والمعاهد المتاحة لعرض الأفلام العربية في الخارج، مهما بدت صغيرة، كنور السينما البديلة وبوادي الفيلم والقنوات التلفزيونية غير الربسية، ولا يجوز نفويت أية فرصة لنقل الفيلم العربي والتعريف به في العالم، لأن ذلك جانب رئيس من عولمة الثقافة العربية استقبلياً.

الموسيقى والغناء

ومن الإبداعات التي تصاعدت فيها مظاهر العولمة الموسيقى والغناء. فالموسيقى فن غير لغوي. لغته التي تتكون من الإيقاع والألحان والأصوات هي لغة عالمية. وهذا ما يمكن هذا الفن من تخطي الحواجز اللغوية والثقافية. والموسيقى والغناء فن قادر على امتناع المتلقي وإثارة مشاعر الطرب والنشوة في نفسه بسهولة، مما اعطاه وظيفة ترفيهية رئيسية. وقد تحول الغناء والفن في عالم اليوم إلى فصل وسيلة تقدم بها أمة نفسها للآدم الأخرى. والفضل لدول على ذلك هذا التفتت الشديد على الفيلم بجولات تقدم خلالها حفلات موسيقية وثقافية في عواصم العالم ومدينة الكبرى. إن الأمم ترسل اليوم أفضل فرقها الموسيقية والغنائية في جولات خارجية تنفرع من خلالها احجاب الشعوب الأخرى وتعاطفها.

مع أن للعرب تراثاً موسيقياً وغنائياً عريقاً وغنياً، ففهم لم يتمكنوا إلى اليوم من تعريف العالم على فنهم هذا، ومن تقديمه بصورة عصرية مناسبة، تصمن له حضوراً قوياً في الساحة الثقافية والفنية الدولية وفي الوقت الذي تجوب فيه الفرق الموسيقية والغنائية الاسرائيلية العالم، وتقدم حفلاتها الموسيقية والغنائية، وتحصد الثمار المادية والمعنوية لذلك النشاط يتعيب العرب حتى عن مهرجانات الموسيقى والغناء الدولية والإقليمية. ويتعيب معهم فنهم للموسيقى والغناء. ومن أهم أسباب هذه الظاهرة تلك التخلف الشديد في أداء للموسيقى والغناء العربيين، وعدم تحديث تلك

تغيرت مجرى

فوزي والرحابة

على أي الموسيقى

والغناء العربيين

الذين على تطبيق

لجاء استقبلي

علمي كبير.

■ من الضروري
أن تطور "ثقافة
الرقص" العربية،
وأن نعرف العالم
بها.

الأداء وتطويره بما يتناسب وهذا العصر، مما أبقى الموسيقى والفناء العربيين فناً ذا طابع محلي، لا يستطيع المتلقي الاجتبي أن يستسيقه أو يتوَقَّفه ويستمتع به. وهذه مشكلة ثقافية كبيرة. وثمة على هذا الصعيد الكثير مما يجب عمله، إما إذا طُوِّر فنُّ الموسيقى والفناء العربي وحدث، فإن فرص استقباله خارجياً ستكون كبيرة، وسيكون هذا الفن مغرباً جمالياً عظيماً لآلة العربية وثقافتها. وخبر دليل على ذلك هي تجربة فيروز والرحبانية، التي برهنت بما لا يدع مجالاً للشك على أن الموسيقى

والفناء العربيين قادران على تحقيق نجاح استقبالي عالمي كبير، إذا طُوِّر بصورة تجمع التراث إلى المعاصرة، والمحلية إلى العالمية. الآن هناك من يرى أن عولمة الموسيقى والفناء العربيين تكون بلحلت هرتي سيمفونية (وغير سيمفونية) عربية، لا لتقديم فنِّ الموسيقى والفناء العربيين، بل لتقديم الموسيقى الأوروبية والعربية. وفي رأينا قلن هذا التوجه التوجه - التعريبي - لا يعود على الثقافة العربية بفائدة كبيرة. وبدلاً من أن توجه الجهود الموسيقية العربية إلى تقديم الموسيقى الغربية، من الأجدي أن توجه تلك الجهود إلى تطوير الموسيقى العربية وتقديمها بصورة حديثة، وأصالتها إلى العالم. فهما يرتعا في تقديم الموسيقى الغربية، فإنا لن نبرز الغربيين، ولن نحوز على إعجاب العالم. أما التوجه لتسليم في هذه المسألة فهو ذلك التوجه الذي يرمي إلى الارتقاء بالموسيقى العربية انتقاءً وإداءً والوصول بها إلى مصاف العالمية.

فن الرقص

ومن الفنون المرتبطة بالموسيقى ارتباطاً دقيقاً فنُّ الرقص. وقد ظهر في الأقطار الأوروبية والغربية اهتمام واسع الطاق بما يعرف "بالرقص الشرقي" القائم على "هن البطن". فقبل ذلك الاهتمام بالاستهجان من قبل كثير من الأوساط الثقافية العربية، التي لم تبد أي تفهم له، لا بل ذهب بعضها إلى اعتباره محاولة للاستهوان إلى العرب وثقافتهم، بالتركيز على رقص لا يرون فيه "فنّاً"، بل مجرد حركات مثيرة للفرجة الجنسية. لم تفهم تلك الأوساط العربية حقيقة أن الاهتمام بالرقص الشرقي في الغرب قد نبع من حلجة ثقافية لدى الغربيين الذين اهتموا بذلك النوع من الرقص، لما يتمتع به من قيمة رياضية، وقدرة على تخفيف الوزن وتخفيف الجسم وغير ذلك من اعتبارات. أما إثارة الفرية الجنسية فلي الغربيين أقل الناس حاجة إليها، وذلك بالنظر إلى ما توفره مجتمعاتهم للممتعين إليها من مثورات وفرص ارتواء جنسي. ومن المؤكد أن الغربيين لم يهتموا بالرقص الشرقي (هن البطن) للأسباب نفسها التي جعلت العرب يهتمون به ويمارسونه. وعلى أية حال فل ذلك النوع من الرقص هو نتاج ثقافي شرقي وعربي، وليس هناك ما يدعو لأن ننكر له، لا بل أن نصلحنا الثقافية تتطلب أن نتفهم اهتمام العالم الخارجي به، وأن نشجعه على تعلمه وممارسته. وفي الوقت نفسه يمكن أن ينطلق من الاهتمام العالمي بالنوع المذكور من الرقص لإثارة الاهتمام الخارجي بأنواع الرقص العربي الأخرى، شعبية كانت كالتايك، أم تراثية كرقصة السماح، أم دينية صوفية كرقصة الدراويش. ومن المؤكد أن هذه الرقصات ستحظى باهتمام عالمي كبير، إذا قُدمت بصورة متسقة. وفي كل الأحوال من الضروري أن تطور "ثقافة الرقص" العربية، وأن نعرف العالم بها، فالرقص

مقوم أساسي من مقومات أمة ثقافة. ولا حاجة إلى التذكير بأن الغرب قد "غزا" العالم ثقافياً بوسائل مختلفة، من أهمها الرقص والموسيقى والموضات.

التراث الشعبي

ومن خصائص الثقافة العربية التي يمكن أن تحظى باهتمام عالمي كبير التراث الشعبي أو الفولكلور، من موسيقى وعاء شعبيين. ورفصات شعبية وأزياء شعبية وألب شعبي. إن بلادنا تعد في العلم موطن "الف ليلة وليلة" وغيرها من الحكايات الخرافية والأساطير، وهي موطن الحكواتي. وقد ألهم تراثنا الحكائي الشعبي كبار الأدباء والفنانين الأجانب أعمالاً أدبية وفنية رائعة. واشد ما يستغربه العالم ما ظهر في العالم العربي حديثاً من تنكر لتلك التراث الحكائي ومحاولات لمسه تداوله بذراع دينية، مثلما حدث في مصر، عندما منعت حكايات ألف ليلة وليلة. تلك الحكايات التي تعرف في العالم "بالقيلبي العربية". وتعد من اعظم انجازات الثقافة العربية. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن "الحكواتي"، الذي يكاد يختفي من المعايير ومن الحياة الثقافية العربية. وفي هذا السياق لابد من التذكير بأن هناك اتجاهات علمياً قوياً لرعاية التراث والفنون الشعبية. ومن المؤكد ان التراث الشعبي للعربي، وهو تراث غني ومتنوع، يمكن أن يحقق حضوراً عالمياً متميزاً، إذا عرف العرب أن يقدموه للعالم الخارجي بصورة مناسبة.

الدين والعولمة

من المعروف ان المنطقة العربية هي مهد الايمان السماوية، وإن اغلبية سكانها تدين بالاسلام الذي تمثل بموصو المصدر الرئيس لقيمهم الاجتماعية وتشريعاتهم وثقافتهم. وقد شهد العالم العربي في العقدين الاخيرين ما تطلق عليه تسمية "الصحو الاسلامي"، وبرزت الاتجاهات والحركات السلفية والاصولية الاسلامية كأحد المعالم الرئيسة للتطور السياسي والفكري والثقافي لهذه المنطقة. وقد لجأ بعض فصيل التيار الاسلامي الى العنف المسلح وسيلة لتحقيق اهدافه السياسية والاجتماعية والثقافية، وأخذ العنف الاصولي في بعض الاقطار العربية، خصوصاً في الجزائر ومصر، اشكالاً راهبية بشعة أثارت استنزاز العالم المتحضر بأسره. ومع أن الغرب قد تعاطف مع هذه الاتجاهات والحركات، وقدم لها الدعم ووظفها سياسياً ضد الاتجاهات والحركات والانظمة السياسية القوية واليسارية التي تتنافس مع مصالحه. فإنه قد اخذ بعد سقوط الشيوعية، وانتهاء الحرب الباردة لصالحه. يرى في الاتجاهات الاصولية الاسلامية. وفي الاسلام عموماً، خطراً او تحدياً سياسياً وحضارياً رئيساً له. وهذا ما عجز عنه عالم الاجتماع الأمريكي (سمويل هانتنغتون) في كتابه الشهير "صدام الحضارات" (Tale of civilizations)، الذي حظي باهتمام علمي كبير، وترجم إلى العديد من اللغات الأجنبية، مما يشير إلى أنه قد عبر عن هاجس غربي حقيقي، هو هاجس الخوف من الاسلام وقيمه وتعبيراته الاجتماعية والسياسية. ومن المعروف أيضاً أن مراكز البحوث الشرقية والسياسية في الغرب مشغولة جداً بالاسلام". وهي ترصد بداية كبيرة كل صغيرة وكبيرة في هذا

■ يمكن ان يحقق
التراث الشعبي
العربي جلوه
وتنوعاً حضورياً
عالمياً متميزاً، إذا
قدمه العرب للعالم
بصورة مناسبة

المجال. فهل يشكل الإسلام، كدين وراث حضاري وهوية وقيم، عاملاً يعيق العولمة الثقافية؟ وهل ستبقى تلك العولمة كقنينة الثقافة الكبيرة القائمة في العالم؟

من الواضح أن العولمة الثقافية الجارية حالياً هي عولمة تقوم على نشر ثقافة المجتمعات الأقوى اقتصادياً وتكنولوجياً وعسكرياً وسياسياً، أي المجتمعات التي تملك وسائل العولمة، ألا وهي المجتمعات الغربية. ولذا فإن العولمة تبدو حالياً كعملية بسط للهيمنة الثقافية الغربية على العالم، واختلاط للثقافات الأخرى، بما فيها الثقافة العربية-الإسلامية وغيرها من الثقافات العربية. أما الاتجاهات الثقافية والفكرية والسياسية الأتعرابية، المصلحية والأصولية، التي برزت مؤخراً في العالمين العربي والإسلامي، فهي في جزء كبير منها ردة فعل على عمليات العولمة الثقافية غير المتوازنة، اللامتكافئة الحالية. إنها استجابة فعلية متشعبة لا عطلانية للعولمة الثقافية الوحشية الجارية، التي تأخذ شكل اختلاط لثقافات عربية، وأحلال ثقافة واحدة مكانها هي ثقافة الغربية، والقضاء للثقافة وللتنوع الثقافي الكبير الموجود في العالم. ذلك هو في حقيقة الأمر ما ينظر فيه في العالمين العربي والإسلامي "كعزو ثقافي" أو "كاستعمار ثقافي" أو "كتبعية ثقافية"، إلى آخر ذلك من السمات التي يوصف بها قيام الثقافة الغربية بالثقل والهيمنة على الصعيد العلمي، وبحر الثقافات الأخرى وأجبارها على التراجع. إن من الطبيعي في حالة كهذه أن يلوم أصحاب ثقافة عربية كالثقافة الإسلامية بالندفاع عن ثقافتهم، وأن يشبهوا بتلك الثقافة بصورة مترمة أو متطرفة، وأن تظهر بينهم تيارات معادية للعرب وثقافة التوسعية المسيطرة. وهذا هو في رأينا المصدر الحقيقي لما سماه صمويل هانتينغتون "صدام الحضارات". فهذا الصراع أو الصدام هو النتيجة الطبيعية والحتمية بشكل غير متكافئ ولا متوازن من العولمة الثقافية.

هذه العولمة
حالياً عملية بسط
للهيمنة الثقافية
الغربية على العالم

ألا أن ذلك المحمي غير السليم الذي اتخذته حركة العولمة هذه ليس قدراً محتوماً بل هو معارسة نسبية، من الممكن تصحيحها إذا أراد المرء أن يتجنب "صدام الحضارات" الذي يبه إليه هانتينغتون. فكيف يكون ذلك؟ إن أول ما ينبغي أن نأخذ على هذا الصعيد هو أن يقوم المجتمع الدولي ببنية ميثاق للمحافظة على التعددية الثقافية في العالم وصيغتها، وذلك بتقديم الدعم للثقافات المهددة، كي لا تنقرض وتندثر نتيجة لمجاز أصحابها عن حمايتها وتطويرها. ومع أن هذه الفكرة صافية، فإن الأهم من ذلك بالنسبة للأمة العربية هو أن نعي ضرورة المحافظة على ثقافتها، وأن نتخذ من الإجراءات ما يضمن لتلك الثقافة أن تصمد وتستمر وتتطور في عصر العولمة. وتاماً كما ولي زمن العولمة الاقتصادية القائمة على الاكتفاء الذاتي، فإن زمن العولمة الثقافية داخل جدران الكيانات الوطنية، زمن الاكتفاء الذاتي الثقافي، قد ولي إلى غير رجعة. وكما لا يمكن أن ترجع للبشرية الفقيرة إلى العصر الحجري أو عصر البخر، لا يمكن أن نترجع عن العولمة الثقافية. فهذه العولمة ليست أمراً طارئاً أو عارضاً، بل هي وليدة مطلبات وعوامل موضوعية وذاتية جوهرية. وإذا

أراد العرب أن تصمد ثقافتهم في عصر العولمة، عليهم أن يعوا أن العولمة هي حركة التاريخ المعاصر، وهي واقع أخذ بالثقل، ولا مناص من التعامل معه بصورة ملائمة. فتجاهل تلك الواقع، والتدبر منه، والتفكير، وشتم "العزو الثقافي"، كل هذه الاستجابات السلبية لن تجدي نفعاً، ولن تحمي ثقافة عربية من مستحلات العولمة. إن رمود الفعل الانفعالية المتشنجة التي تصدر عن بعض الأوساط الثقافية العربية

ليست أكثر من نداء استغاثة، يطلقها شخص موشك على الغرق. وهي لا تقدم أية حلول واقعية للمشكلات التي تولجها الثقافة العربية في زمن العولمة. أما الموقف السليم من هذه المسألة فهو أن يستوعب العرب حقيقة العولمة، وأن ينطلقوا منها، وأن يحرروا بصورة عقلانية ومبررة، للدفاع عن الثقافة العربية، وتطويرها وتأهيلها لتمتص من أن تحل مكاناً لآفاق في عصر الثقافة العولمة.

وتمه مسألة اسلمية أخرى لابد لنا من أن نعيها في عصر عولمة الثقافة ألا وهي أن الثقافة العربية الإسلامية هي واحدة من ثقافات كثيرة في هذا العالم الذي تحول إلى قرية كوية، وعينا أن نفتح على الثقافات الأخرى، وتلق بها أو نستوعبها، ونحترمها ونفهم وجودها، ونعاش معها تحت سقف ثقافي علمي واحد. فالانسلي نحو لما بهول، والجهل بالثقافات الأخرى هو مصدر رئيس من مصادر التعصب صدها، والدخول في صراع مع أصحابها. ويترب على ذلك أن نعيد تربية وتكوين أنفسنا ثقافياً، فنزيد من العلم بأننا بالثقافات الأجنبية لنتمكنوا من التعامل مع أصحاب تلك الثقافات من موقع المعرفة والتفهم والاحترام، لا من موقع الجهل والتحامل والعداء الذي يخذ شكل أحكام جاهزة مسبقة، ناهيك عن التفكير والتشريك. لن يكون مقبولا في "القرية العولمية" أن ينظر المسلم إلى البوذي والهندوسي والعلماني باعتباره "كفرا"، وإلى المسيحي واليهودي كمشاركين. فالحقائق الثقافية هي حقائق نسبية وليست مطلقة. وكما نريد من أصحاب الديانات والثقافات الأخرى أن يحترموا ديننا وثقافتنا، علينا أن نحترم آدابهم وثقافتهم، وأن نثق بأنفسنا وأجوبتنا الصاعدة على تفهم "الأخر" واحترامه وصور حقه في أن يكون دينا "مختلفة" هي ذاتنا. وإذا كننا نتكلم في مجال حقوق الإنسان والحريات الديمقراطية الاسلمية، ولا سيما حق الرأي والاعتقاد والتعبير، امرأ منا، فإن من مكمالات ذلك التكلم أن نثق بأنفسنا ثقافة تعددية، تؤدي إلى فهم الآخر وتفهمه والتعامل معه بتسامح واحترام. كما لابد لنا من أن نوضح لأنفسنا أن للثقافات والاديان كلها جوهرها اسلميا مشتركا، بمعنى التركيز عليه وبرأه. فما يجمع الثقافات ويوحدنا، ألا وهو جوهرها الإنساني. نكر يكبر مما يفرقها.

إلا أن ذلك لا يعني أن نتخلي عن خصوصيتنا الثقافية، بل أن نتمسك بتلك الخصوصية دون جهل أو تعصب. فمعرفة الآخر والتعامل معه من موقع التكافؤ والندية، هي السبيل الأفضل للمحافظة على هويتنا الثقافية وخصوصيتها. فصور تلك الخصوصية الثقافية، لا طمسها والنقل.

عنها، هي الطريق التي تؤدي إلى المحافظة على التعددية الثقافية في ظل العولمة وهذه الخصوصية بالذات هي مساهمتنا في الثقافة العالمية. ولعل أكبر خطأ يمكن أن نرتكبه بحق أنفسنا وبحق العالم هو أن نشأ عن تلك الخصوصية، فلنا منا أن ذلك من متطلبات العولمة. فالتعامل لا يحترم أمة تخلت عن هويتها الثقافية المميزة، وفقدت القدرة على أن تصيف جديداً ومتميزاً وخاصة إلى الثقافة العالمية.

الموقف اللغوي والعولمة

تمه مسألة مركزية بالنسبة لكل الجهود الرامية إلى عولمة الثقافة العربية ألا وهي المسألة اللغوية. فاستوعب ما هو هام وجديد في الثقافات الأجنبية من قبل

■ ولي زمن

الافتداء الثقافي إلى

غير رجعة

■ لابد أن نلطف
أنفسنا وأجيالنا
على احترام الآخر
ونظمه وصوب
حله في أن يكون
ثابتا مختلفا عى
ثابتا

المعتقلين العرب يتطلب منهم إجادة اللغات الأجنبية. كذلك فإن نشر الثقافة العربية وإيصالها إلى العالم الخارجي يكون بالضرورة عبر قنوات لغوية. ولذا فإن البعد اللغوي هو بعد رئيس من أبعاد عولمة الثقافة العربية. مما يقتضي أن نولي هذه المسألة اهتماماً خاصاً. ولا يبلغ البتة إذا قلنا أن الحواجز اللغوية تشكل أهم عقبة تعترض عولمة ثقافتنا. فلكي يستقبل الأدب العربي على نطاق عالمي، لابد من أن يترجم إلى اللغات الأجنبية من جهة، وأن يزداد عدد الأجناب القادرين على تلقيه باللغة العربية من جهة أخرى. وإعلامنا السمعي بصرية والتلفزيونية التي يريد أن تستقبل عالمياً سيقتل استقبلها ما لم تكيّج أو ترؤد بترجمات مكتوبة على الأقل. ويختصر في عولمة الثقافة العربية تتوقف على مدى نجاح العرب في حل المسألة اللغوية بصورة مناسبة.

ماذا يترتب على هذه المقولة؟ إن أول ما يترتب عليها هو ضرورة رفع مستوى إجادة اللغات الأجنبية لدى العاملين في المجالات الثقافية، كي يتمكنوا من متابعة المستجدات الثقافية الخارجية ومن مواكبة العصر ثقافياً. ومما يترتب عليه أيضاً أن نولي أهمية قصوى لترجمة نتيجتنا الأدبية والعلمية والفكرية إلى اللغات الأجنبية. وأخيراً، وليس آخره، من الضروري أن تكثف جهودنا على صعيد تعليم العربية للأجناب، بغية أن يتمكن المزيد منهم من استقبل نتاجتنا الثقافية بصورة مباشرة. وفي هذا المصير ثمة تقصير عربي كبير، وما تبدل الجهات المعنية العربية من جهود هو أقل بكثير مما هو مطلوب ويمكن. صحيح أن العربية أن تتحول نتيجة تعليمها للأجناب إلى لغة تداول عالمية كالإنكليزية، ولكنها ستكون لغة ذات أهمية اقليمية ودولية، وهي تتمتع بفرصة كبيرة لأن تكون في المستقبل إحدى اللغات الرئيسة في العالم. وعلى أية حال فإن للعرب مصلحة ثقافية خارجية قصوى في أن يتعلم الأجناب لغتهم. ومن الضروري أن ينظر إلى ذلك التعليم كمفتاح رئيس للنشاط الثقافي العربي في الخارج، وكلحدي وسبل عولمة الثقافة العربية.

ويشد

تلك هي، بليختصار شديد، الخطوط العريضة لتأهيل الثقافة العربية لتتجاوز ونشراً واستقبالاً، كي تدخل عصر العولمة، وتواجه تحدياته بنجاح. وهذه الخطوط العريضة يجب أن تترجم في خطة تفصيلية، تشمل قطاعات الثقافة بأكملها، من أدب، وفكر، وإنتاج سينمائي وتلفزيوني، وفن تشكيل، وموسيقى، وغناء، ورقص، وفولكلور، ولغة. نرى ما هي العرص الواجبة التي تتمتع بها الثقافة العربية لاجتياز امتحان العولمة من الناحية النظرية فإن تلك العرص كبيرة وجيدة. فالأمة العربية تملك ثقافة عربية وغنية، يمكن، إذا ما عولمت، أن تثري الثقافة العالمية، وأن تكون لها ضمتها مكانة مرموقة. ألا أن استعادة الثقافة العربية من تلك العرص بصورة واعية، يتوقف على امرين: أولهما نوعي العرب ضرورة العولمة، وحثيئتها، وحافزها، وإيقاظها، ومفوماتها، ومترتباتها، ومتطلباتها. أما الأمر الثاني فهو وضع سبتر استراتيجية متكاملة لتأهيل الثقافة العربية، لتتجاوز ونشراً وتلقياً، لعصر العولمة، وتنفذ تلك الخطة. فوضع

الخطط امر سهل نسبياً، لما التنفيذ فهو يتطلب بذل جهود مضنية، وتخصيص ميزاتٍ وأماكن مادية مناسبة. إن غنى الثقافة العربية وعراقتها لا يكفلان كي نطمئن، ونسترخي، ونثق بمستقبل زاهر لتلك الثقافة في عصر العولمة. فالأمانة تقتضي ما إن بضيف، أن العرب مازالوا بعيدين عن تاهيل ثقافتهم لهذا العصر. ولذا فالتأني نحشى أن يضربوا القرص الطويلة التي تتمتع بها تلك الثقافة، وأن يتركوها تدخل امتحان العولمة مجزأة من مستلزمات الجاحل لن يحدث ذلك، وهو امر غير مستبعد، يكون قد خسرت ثقافتنا، بعد أن خسرت أرضنا في فلسطين وغيرها، وخسرنا ثرواتنا. عندهم نكون قد خرجنا حقاً من التاريخ، ولن يجدي الندم بعد فوات الأوان. ولكن الفرصة لم تفلت بعد.

٦٦

■ لا يحترم العالم

شئ تفلت عي

هويته الثقافية

الممثلة

النزعة التّطهيرية في شعر

بدوي الجبل

مراجعة : محمد كمال

كلما اقتربت من ديوان بدوي الجبل تفكرت شاعر فرنسا الكبير بول فاليري (1871-1945)، هذا مع أنني كنت ولا أزال لومى باستحالة التماثل بين تجربتين شعريتين (و عالمين شعريين، وذلك لأن الروى الشعرية تتعدد بنعد الشعراء ونخصص لمجموعة معقدة من الأحكام منها ما هو خارجي تفرضه الاطر الاجتماعية المحيطة والموروثات البهية المتنوعة، ومنها ما هو داخلي وثيق الصلة بالنفس ونشاطها الانفعالي وطريقة تكيفها مع ذاتها ومع الاشياء.

وعلى الرغم من ذلك فإن ما نذعيه لحيثاً من تشابه في الروية بين شاعرين كبيرين لا يعدو أن يكون تجاوباً عفويّاً غير واع وغير مقصود أدت اليه طبيعة هذا الأبيض الشعري المعقّس الذي خص الخلق به بعض الناس دون غيرهم من البشر، وهذا التواشج بين عالمي بول فاليري وبدوي الجبل يتمثل فيما أطلق عليه بول فاليري نفسه (الشعر الصافي)، ويقصد به امكان الوصول الي عمل شعري يكون صافياً، أي خالياً من العناصر التكويلة التي يصعب ان نخضع للمقاييس الشعرية اما لايتذالها أو لكونها ذات فعالية مادية محدودة. والطريق الى هذا الشعر الصافي ربما لا يتمهد إلا باستكشاف شامل لميادين الحسليات التي تحكمها اللغة، فلذا كان كل منا يبحث عن خلاصه من قيع العالم بوسائله الخاصة فإن الشاعر يبحث عن خلاصه دائماً بوساطة اللغة، ولكن اللغة في اصولها ذات وجه عملي نفعي وضعت لثلبية الاحتياجات الإنسانية العامة. فكيف يتقلى للشاعر ان يحيل هذه الاداة النفعية العامة الى اداة جمالية ذات طابع روحاني، وكيف يتقلى له أن يستشله من جمودها المعجمي المضطرب لتصبح ذات فعالية نفسية موسيقية منظمه؟!.

وإذا كان من الصعب علونا نظرياً ان نحل هذه الاشكالات المعقدة فلي دليلاً الى ذلك ربما يكمن في تسليط حزمة من الاضواء الباهرة على عالم بدوي الجبل الشعري الواسع الذي تتفتح فيه امكانية ايجاد ما دعاه بول فاليري (الشعر الصافي).

تختزن تجربة بدوي الجبل معظم الخصائص الجمالية للغة العربية الكلاسيكية في تناغمها الواج وموسيقاها المنطقية ورهافة مفرداتها وتنوع دلالاتها بحيث يجد القارئ نفسه مبتثرة في الطريق

الرحبة الى المعرفة الحسية، مرتقياً بشكل عفوي الى عالم يختلف في معطياته عن معطيات العالم الحسي، ويحدث التناذب بين هذين العالمين حيث نقف امام قوله: ربّ روى طليقة في سمواتك والجسم موثق مغلول

■ تختزن تجربة
بدوي الجبل معظم
الخصائص الجمالية
لغة العربية

ولكن هذا التناوب على الرغم من كل خلفيته الموروثة لا يبدو على شكل صراع حاد جارف يتصاعد الى مستوى الازمة النفسية كما هو الحال في الاعمال الدرامية الشائعة، او في شعر أبي العلاء المعري بوجه خاص، ولكنه يمر ساكنا لا يكاد يتخلل عن الوسائل الضمنية في التعبير، وذلك لان بنوي الجبل شاعر عثماني في مذهبه وطريقته بل في رويته الكونية العلمية، فليست مهمته على ضوء ذلك ان يبحثنا نكتشف المعنى الغامض الكامن في طيات الوجود كما هو الشأن في الفلسفة، ولكن ان يجعل هذا الوجود يطن عن ذاته ويخرج عن صمته فيحاورنا وبحوره، وبحسب انه ليس عالما عتيقا وانما هو عالم ذو معنى على نحو من الانحاء، ومن خلال هذا الحوار الغيبي، ومادام هذا الحوار يقتضي حاسة السمع فليس له من وسيلة سوى الكلمات بأصواتها المنفوخة وجرسها الذي تنساب في تصاعبه موسيقا الكون وهذا ما يؤكد "استيفان مالارميه" (1842-1898) حين يقول: ان الشعر يصنع لا من الافكار بل من الكلمات، وذلك يعني ان المعنى في القصيدة انما ينيره بناء الكلمات بما هي اصوات ايقاعية اكثر مما ينيره بناء الكلمات بما هي معال ذهنية.

ومع ذلك فأتاني الخشني ان يفهم من هذه الانطباعات الاولية ان شعر بنوي الجبل ما هو الا مفردات مرصوفة كالهياكل البهية وقد جريت من اي مضمون فكري او معنوي او شعوري، وان روعة شعره تنتمسها في تلك الصياغة اللغوية الاسرة والصور البراقة المتجددة، وسنرى الي اي مدى يمكن ان يكون هذا التوقع وهما لا سيد له من حقيقة التجربة النظميرية التي عبر عنها الشاعر وأبدع في رسم ملامحها حتى ارتقى الي مصاف الشعراء الكبار في التاريخ الشعري العالم.

ان اول ما يظهر للفتى في تجربة بنوي الجبل انها تجربة تمتد في فضاء فسح يخرج عن حدود الكون الارضي الخاص الى رحابة الكون السماوي العام، فتدري ان الاشرافات الالهية تكاد تغمر شعره وتصيغه بصيغة صوفية شغافة تعكس بتوهج الوانها وقداسه ابتهاالاتها خصلص العلاقة بين الشاعر من جهة والدين والتراث والوطن والطبيعة والانس من جهة اخرى، وهذه الاشرافات من اول معالمها الايمان اليقيني بالله والاسلام والرسول صلى الله عليه وسلم والنخني بالتاريخ العربي عابقا بأطياب المجد ومواقف النيل والبطونة، فلا عجب اذا راينا الشاعر في معظم قصائده يتوجه الى الله ضارعا متوسلا نقي الضريرة بتمتم بخشوع:

■ تمت تجربته
في فضاء فسح
يخرج عن حدود
الكون الارضي
الخاص إلى رحابة
الكون السماوي
العام.

يارب يا ربك لا يرد اللاندين به حجاب
مفتاحه بيدي يمين لا يلم به ارتياب
ومع به لك لا تكدر بالرياء ولا تشاب
وعباد لا التشر اصلاها حتى ولا
الخصاب

لكنه إيمان الإنسان لا إيمان الملائكة، إيمان يعرف بطبيعة الإنسان الذي يخطئ ويصيب، ويائس وينوب، ثم يقف الشاعر أمام باب الله موقف أهل الرجاء لا أهل الخوف واتقا يصفو الله مطمئناً في غفرانه، وتحتشد المفردات الشعرية في استلافها وتناقلها مبتلة بالعلمجاء الهندية والطمع بالصفو الإلهي:

وإذا سفلت عن الذنوب فإن اجمعى
الجواب

إني لا أعيط عاكفين على الذنوب وما
أشكر

إني لم يكنوا واتقين بعفوك الهاني
لأنك

منهم غدا لتقول رحمتك الخطفاف
والتهاب

ويبلغ هذا التصرع إلى الله جل شفه غايته حين ينوب الشاعر حيناً إلى الله وذلك في محراب قدسه، فيحشد عبراته ونجلواة وصلواته لتكون عوناً له على بلوغ الحالة القصوى من التطهر والتسامي، إذ إن أعظم الشعر وأكثره خلواً ذلك الشعر المتوجه إلى السماء، المحلق في ملكوت الله، فيقول:

أنت يا رب غايه والى الغايه أنت الهدي وقت السهيل

لك جبي ههل لمفري إذا اهدي إلى كنزك الهني ههول

عبراتي عمادة وابتهاال وشهيقى التكبير واتتهال

وصلاتي تامل ومناجاتي خشوع وزهوتي ترنيل

لم يضع في الظلام نورك عن هبى هكلى إلى سنك الدليل

وأنا اسائل الملح ويجلو وحشه لذل لك المسزول

وبهذا التسليم والرهى تسمو نفس الشاعر وتصفو وتتحقق من إدراك الشر وأوضار الخطيئة، ويدنو قلب الشاعر وأحدة تتلفق بالعمه والسكينة وتموج بالظلال والغدران وحولها الحياة أشبه بالصحراء الفاحشة المجدة أو الجحيم اللاهب:

هلى الواحه تطروب بصحراء جلفها الظلال
والكران

يرطل الهجير ما شاء من هلى هكلى المعطر
الذبان

جنتى نعمه السكينة والدنيا جحيم والحرب حرب
كران

جنتى الرهو والنعم هلى النفس وثوق بالله
وأطمئن

■ الشعر يصنع لا

من الأفكار بل من

الكلمات

وتجلى في هذه الابيت لفظة " الجنة " مستمدة من المصطلح الديني بكل ما توحى به من ظلال واقواء ومسكنة وتعجم، وبما فيها من صلة وثيقة بالتسليم الديني الواضح، والشاعر لا يخفى موضوعه قبل أن يكشف زيف الجناب المصطنعة التي يعمرها الشيطان وتستطيل فيها ازهار الشر، فيرسم لوحة بارعة التصوير منتقاة الاداء لما في هذه الجنان من مكر وخداع واستدراج الي مواطن الاثم والخطية بوسائل مزوقة مبهرجة بغية الفتك بالقيم الرفيعة والمثل للنبلية:

هذه جنتي فلا تخدع الركب هرايس رورت وجناب

إن للشر جنه يعض الإغراء فيها ويضحك الشيطان

جنه الشر لا تخادعك رباها هي كل فيكه شعبان

جنتي وحدها الرضى والامان

لا يعرفك سحرها ورواها

ومن وراء هذا الايمان البقيني الجليل نحس بهزيمة الشر في الحياة، إذ تنفتح في قلب الشاعر ارادة الخير لكل المخلوقات الطبيعية والانسانية، الخير الذي يغشى الطبيعة، فلذا بالطيور امانة في اعشاشها، واسراب الطباء مطمسة في مراعيها، والمزارع تمتد خضراء مخصصة لا تززعها العواصف والرياح، والخران تتدفق بالمياه النظية الرائحة:

ولا راع اسراب الطباء غريم

هيا رب لا افرى من الطير عشه

وورد يندى حرما وفقوم

ولا اوحت رمل الفلاة جافر

مجير وريح لا ترق حطوم

ومن كل زرع ان يزارع خصبه

أما السراب - وهو عنصر من عناصر الطبيعة - فما باله وحيداً كئيباً، فد ألف الوهم وارنضي بلباطل فلا تمر به الايام، الا وهو في وحشة قاتلة وظما مرير، يخدع انظار بالماء النمر حتى اذا دنا منه المرء لم يجد فيه الا الرمل والجفاف، أم هو رمز من الرموز تنسج فيه الدلالة فيخرج الى معنى اعم وفكرة اشمل، ومع ذلك فهذا قلب الشاعر يحتوي الام السراب ويؤويه من وحشة ويؤويه من ظما:

بالوهم من نشوة السقيا ويغريه

حنا السراب على لثبي يخادعه

اهوى السراب وارجوه واغليه

فكيف رحت ولي علم بباطله

لهبي الذي وسع الاكوان ويؤويه

هيمان لهفان لا ملوى لوحتته

روح الالهه روعي حين ابكيه

ايكي لبلواه تحننا ومضرة

ويارادة الخير يقبل الشاعر على الخاطئين فيرافق بهم، وعلى الطفاة المتجبرين فيعطف عليهم، لانهم مهما نظاهروا بالبلس والقوة سطوا جذبرون بالراء والمفردة، فلقد اجتاحت قلوبهم نيران الشقاء فالتهمت كل ما فيها من راهر المحبة ومورق الاخاء حتى كُنت جرداء باهسة متحجرة وقد جفت فيها ينابيع الإبداع والعتاء:

أنا أرتي للمترفين فما يبدع إلا الشقاء والأحزان

أنا أبكي لكل قيد فأبكي لقريضي نكته الأوزان

أيها الكافرون هذي دموعي من رسالات وحيها الإيمان

أيها المدمنون هذا فوادي من معاني جراحه النهران

ويظن بدوي الجبل في مواضع كثيرة من شعره عن بؤس من الظلم وبراءة نفسه من الحقد، ومرد ذلك إلى أن الشعر في رأيه هبة الهبة ينبغي أن تظل في جوهرها في منأى عن خطية الصقوف في مهادة الطعنة من الجلائين أو النعمة عليهم، فخطية الإنسان لا تغاس إلا بمدى اعتصامه بغيرته وإدعائه لحقيقته:

ومرضيت بغير الله معصما ولا رأيت لغير الله سلطانا

ولا عكفت بقرابتي على صنم أكرمت شعري لوجه الله قربانا

ولا يضي هذا الموقف من الشاعر المصيبة والمصيبة والرصي والاستفداء، فقد ظلمنا تصدي لمن حاولوا قهر الشعوب من المستعمرين وغير المستعمرين، ولكن الشاعر يسعى دائماً إلى التسامي بوازعه الإنسانية ابتغاء تحقيق هذه الدفعة التطهيرية التي يراها سبيلاً أوحده إلى إصلاح العلم وتنقيته من الدنس والفساد: يشهد الله ما بقلبي حقد

مسلم كلما سجننت لربي فاح من سجننتي الهدى والعبير

لم ألعن ظلما وتكري الليالي في غد أينما هو المنحور

وعلى هذا فالظلم أحق بالثناء والرافة من المظلوم وأجد أن يسكب عليه الشاعر من فيض وجدانه حطر المغفرة شغافاً عليه وتخفيفاً من آلامه يوم يتعرض للنقمة والعقاب:

عندي الوسيم من النهران أسكبه عبرا على كل من إدوا ومن حقدوا

أكرمت عن انعمي من كان ورحمت أبكي لمن يظني ويضطهد مصطهدا

وتتجلى ارادة الخير عند الشاعر في أنه يصورها ولكمل ملامحها حين تسرح عرائس شعره في حداثق الطفولة المنتشرة باطيات البراءة والوأس الصفاء، فبري في صحبة الطفل أغرودة الأمل السلام والرجاء الطاهر، يرسلها في التصحري الموحشة فتعوج بالخضرة النباتية، ويحط صداها على النفس الموحجة فتنتفض سحب الظلام ويشرق فجر الأمل والتفاؤل، فلا تملك المعاني الشعرية إلا أن تتسبب نابضة بالوجد والحسن هادئة رضية في موكب من المفردات المتألفة المعنوية، فلا تدري متى افتتحت شرارة العشق بين المبني والمعنى فكان هذا السحر وكان هذا البيان:

وهل دلت لي الغوطتان لبنته
وسبعا من الاطفال لولاء لم اخف
تود التجوم الزهر لو اشها نعي
ويا رب من اجل الطفولة وحدها
وهن ضحكه الاطفال يلرب لها
اذا غرلت في موحش الرمل اعشيا

علي اننا مع كل ما ينطوي عليه شعر بدوي الجيل من امل وصيء وتناول انساني مشرق نلمح في عالمه خلالة من الحزن الشفيف تقضي معانيه وتصيح الفاظه وتجعل انقامه مفرطة في صفائها وعدوبنها، وكأنها مزق من احاسيسه وعواطفه، وهو حزن مجذب الي قلب الشاعر لا ينفر منه ولا يضيق به ذرعا، ولكنه يخفيه عن النفس لا خجلا منه ولا حياء وانما تصوتا واعترازا كما يصون المرء كزرا من كتوره وجوهرة من جواهره وفلقتة من عرايسه، فاذا استتر هذا الحزن وراء ثياب النفس فلي في بهانه الاصيل . واربى في صباهه على كل نجم:

■ يؤمن بن هذه
الهموم الجملة
ماهي الا املاح
للمرء، وداعية من
نواعي صبره
وجلده

ويا رب احرائي وضاء كائني
ترصد نجم الصباح منهن نقرة
فارخيت الاف الستور كائني
ولقد تبهير الاحزان وهي سواها

وكلما تراكمت الهموم على قلب الشاعر شفت نفسه ورقت مشاعره، لاي هذه الهموم عطور القلب ومبعث شبابه وطموحه، واظهار يستاق الفواحة وغوايته المخلدة بجمالها وفننتها:

وهومي مطرلت عليها
كثفوني نكل عذراء لون

لم اضيق بالهموم هبا وهل ضاق بشقي عطوره البستان

فما مصدر هذا الحزن وما اسبابه؟ وهل هو ملمح من ملامح الرومانسية عند الشاعر، ام هو رد فعل للعجز الانساني عن امتلاك الصفاء الكامل والجمال الازلي والوصول الي اكتشاف سر المطلق، ام هو انعكاس للضياع في دووب الحياة وقد عز على الشاعر ايجاد التوازن الروحي والبراء البصبي؟
ولا شك في ان لكل من هذه العوامل دورا في تفتح براعم الحزن في حديق بدوي الجبل الشعرية، حتى انه ليقول:

طوفت في هذه الدنيا على مهل
مفتشا عن عزاء النفس لا لحي
طواف اشعث ماضي العزم بققان
ادى اليه ولا حلمي وعرفتي

مسبلا عنه حتى قد عييت به

إرث الفلاسف من هند ويونان

فما رايت له عينا ولا شرا

ولا افاد طوافي غير خذلاني

ومع ذلك فهو حزن ابيض تكسوه التضرعة ويغنيه الاطمئنان، فلا تحس من ورائه باثر من آثار اليأس والتشاوب، ولا تلح اذ تتعنى به كهوف النفس المعتمة حين تزودها الحياة فتتقاد مدعته خاتعة تتشهى الفناء وتنتظر الزوال، فكان الشاعر يومئذ بان هذه الهموم الجملحة ما هي الا امتحان للمرأة وداعية من نواحي سيرة وجدله:

ويا رب في عسر الزمان ويسره

ارى للصبر افاقا اعز وارحبا

صليب على غمز الخطوب وعصفها

ولو لا زغاليل الفضا كنت اصليا

■ المرأة في شعر

بدوي الجبل كلس

ملانكي شفاف،

يطو في تكويده

على الكاف

البشري

ومع تحكم هذه الهموم والاجازن وتلعب المحن والارزاء يحتاج شاعرنا احساس عارم بالقرية، القرية الروحية في علم يموج بالشر والظلمة، والعربة الجنسية عن الوطن الذي عشقه تاريخا شامخا وطبيعته فاتنة، وعن الاحباب والخالن من رجال العلم والادب والسياسة الذين اختلطتهم يد المنيعة فاصبحوا من سكان القبور، ويستحيل هذا الشعور بالعربة عند الشاعر الي جنوة من جنوات التلقي الروحي والتعطر النفسي، فاذا بنا امام مناجاة حميمة للوطن والتاريخ والاحباب تعبق بالصفع والمطرقة مهما لقي من التشكر والاعراض ومهما تعاطفت الجارية ونفقت الذئب، ولكن التاريخ العربي ليس اخبارا تروى على المسامع، ولا احداثا تقرا في الكتب، ولا صورة بطولية تنترد على الافواه، وانما هو انتماء وجودي اصلي ومصدر من مصادر البقاء والخلود، ومظهر من مظاهر حرية الاتصال وكرامته، واي معنى للوطن لو لئامة بدون ذلك:

وفي وطن اكبرته عن ملامه

واغلبه ان يدعى على للذنب مغنبا

تشكر لي عند المشيب ولا فلي

فمن بعض نصاء الكهولة والنصبا

يمزق قنبي البعد عن احبهم

ولكن رايت الدل اقشن مرعبا

واستعطف التاريخ ضنا بامتى

ليمحو ما اجزى به لا ليكتبا

ويا رب عز من اميه لا تقوى

ويا رب نور وعج الشرق لا خبا

ولهذا نراه يلوذ بقبور احبابه واصحابه لما كان بينه وبينهم من اسباب التواصل واواصر المودة بعد ان غلبوا فغاب معهم الوفاء والاخلاص، وانطوت باتطوئهم قيم سامية ومبادئ نبيلة، واشرب بعدهم القدر والبهتان، فجفت الارض وامحلت البلاد، ولكن الشاعر نال نفسه وقد نال ما نال من الحقوق والاحقاد فن يجزي القادرين غنرا والعاقين عقوقا، فحسبه طهارة ان يتنزع باصالة النفاء،

وان يستمسك بعروة الوفاء، وان يقبل على القبور مناجيا يذرف السيرة ثلج العبرة لتبقى مرآة قلبه مجلوة باصعة تعكس هذا المزيج الاسمر من الانفعالات المتوهجة والعواطف المتناجحة:

طاح الزمان بلخواتي وأوردهم
أصبحت بعدهم حيران منفردا
أحنو علي كل خير من هورهم
أد عفتي الصحب حتى لا اضيق به
أؤن الخطب أضواء وغلبه
وما وفي لي معن كنت أوثرهم
على الحثوف فلا عين ولا أثر
والريح معوله والليل مفكر
أبكيه حتى يكي من لوعتي الحجر
إن عفتي الأهربان السمع والبصر
وأبدع الفقر عزًا حين افتقر
إلا القبور والألأيك والنهر

وماذا عن المرأة في شعر بدوي الجبل؟

إن عاطفة الحب في معظم حالاتها إن هي إلا تعبير عن نزوع فطري إلى التواصل بين كائنين بشريين، ولكن هذا النزوع لا يمر عند الشعراء مروراً تقليدياً عابراً، بل لا يلبث أن يتخذ أشكالاً متنوعة وضروباً مختلفة يخضع كل منها لتأثيرات اجتماعية وبيئية، كما يخضع لتأثيرات نفسية داخلية خاصة. ومن هنا كان شعر الحب من أغنى موضوعات الشعر لا عند العرب فحسب، بل عند سائر الأمم والشعوب. كما لا عجب أن نجد من علماء النفس والفلاسفة وعلماء الجمال من يعمد إلى تحليل هذه العاطفة ودراسة النوافع الكامنة فيها، وما يمكن أن ينبثق عنها من إمكانات الخلق الفني الإبداع الأدبي.

وأول ما يطلعا في شعر بدوي الجبل أن المرأة كانت ملائكي شمع في عو في تكوينه على الكاس البشري الذي يرتبط بالأرض والتراب. ولكن هذا الكاس الملائكي لا بد له من أن يكتسب من صفات البهية التي هيأ إليها ما يقربه من الكائن البشري ويدهوه إلى النزوع إليه.

ففي قصيدة "اشفراء" نطالعنا تلك المرأة التي خلفها الله حورية من حوريات الجنان، ثم دفع بها إلى دنيا البشر ففتنة المحاسن مشبوبة العواطف، تتملى جمالها حيون المحبين وتميل إليها قلوب المتولهن، فلا ترضى وقد لامست قدمائهما الأرض إلا بالعاشق الشاعر الذي يقترب عنصره من عنصرها، ويعرف وهذه كيف يبرز الجمال بالجمال والفتنة بالفتنة، فها هي ذي تلألأ بمحاسنها قليلة:

لنا قريع المندى
يهدم حسني بصلبي
وجن شغري يريق
وقل وشي حريد
وكل عطر تشقى
إن سفع العطر وهدى
فارورة العطر نهدي
ويجتلي ويلدي
ومن جدي تزددي
بوه لولف هدي
إن سفع العطر وهدى

وتستمد بها الشهوة العاقبة إلى الحب، ولكنها شهوة إلى الشاعر الذي يمتلك الرغبة في اكتشاف الأسرار المجهولة والغيوب المظوية، فإذا بها تصرخ:

■ وهذه الشاعر
العشق يقترب
عنصره من
عنصرها، ويعرف
وهذه كيف يبرز
الجمال بالجمال،
والفتنة بالفتنة.

أريد طيفاً لجفني
كل المحبين ملكي
وأريد حتماً لسهدي
وقت وحك نذري
وأريد منك التحدي
وكبرياء جمالي

وتستثير هذه الكلمات في نفس الشاعر توقفاً عارماً وتحقراً صاخباً، فيطلق جميع حواسه الجمالية لعله يفترق من هذا النبع الصافي وينتشي من زلاله ويسكر من أطيبه، فيخاطبها وهو ذاهل في جمالها مستغرق في آيات حسنها:

شقاء يا لون حسن
ويا جمالا غريباً
ظمان انتشد ورداً
يا سكرة بعد صحوي
محبيب مستبد
على ظباء معد
وهذ عينك وردي
وفائه بعد رشدي
يا رغبة العين والقلب بعد بس وزهد

ولكن كيف سيتم اللقاء بين الشاعر وهذه الحورية العائقة؟ وما طبيعة العلاقة التي ستجرب بين هذين الكائنين المشبوبين بالهفة، المسكونين بالفتنة؟ ألم تقل هي:

وكبرياء جمالي
أريد منك التحدي

إذا تنبهاً القصيدة في أبحاثها الأخيرة فإتنا لا نلبث أن نكتشف ما فيها من موروث صوفي تطهيري يكاد لا يخفى على القاري في أي جانب من جوانب ديوان الشاعر. فالمعركة ستحدث بين الشاعر مسلحاً بالشعر والمحبة مسلحة بالجمال، ولكنها معركة لا ينتظر فيها انتصار الواحد على الآخر كما يحدث في سائر المعارك بين المتنازعين، إنه صراع لا من أجل الحياة بل من أجل الموت، إنه البحث عن الفناء، فناء كل منهما في الآخر وتلاشيها في ذاته:

بيني وبينك حرب
صراع روحين فيه
وهو أخذ ورد
حذف العنود الإله
وخزو هب للقب
فناء دنيا بذلتها
وهي بذت بيئها

ففي هذا الفناء خلاص للروح من ظمئها الفلج، وتصعد بها إلى الطبيعة السماوية الخالصة. وكل هذه المحبوبة لم تهبط إلى الأرض لتمتد فيها وتتلوث بأوحائها، وإنما هي طفت لترتقي بالشاعر وتعود به إلى ملكوت السماء، حيث الطهارة والري والصفاء.

■ إن الحب ع

الشاعر معركة

عبوة تلتصق به

الذاهب والمجاهد.

إن الحب عند الشاعر معركة عفيفة تقتضي منه التأهب والمجاهدة والتحفز، وتستوجب أن يعد كل ما يختزنه من طاقات المواجهة واللقاء، لأن أسلحة الفتنة الروحية والجسدية التي تمتلكها المحبوبة لا يمكن أن تبرز إلا بفطنة تعاملتها في الأغراء وتبليغها في السطوة، ولهذا نجد ترجيحاً لفكرة التفاني بين المحبوبين في قوله:

■ الحواس الأربع
أبواب إلى القلب
ومنافذ نحو النفس.

أبام أرشف من لثامك سلاقتي
وأمد اشراك القوايه والنهوى
فتتور وهي عتيقه صخبه
هيهات يرجعها إلى اطمئنانها
وأعل من أهاتك العطرات
لاتير هيك كرامن الشهوات
هوجاء بعد رويه وفة
الا هوى شرس الشمايل عات

إن تعامل بدوي الجبل مع جسد المرأة تعامل مضلل إذا اكتفينا بالوقوف عند ظاهر أبحاثه فرائد بكثر من الأوصاف الحسية والملامح الجسدية، وقد أشار ابن حزم الأندلسي إلى أن الحواس الأربع أبواب إلى القلب ومنافذ نحو النفس. فالتعامل في شعر الحب عند شاعرنا يستطيع أن يستشف

ذلك النزوع الروحي المتوثب إلى معلقة الجمال الذي هو ثالث ثلاثة يسعى إليها البشر هي الحق والخير والجمال، وهذا ما يظهر واضحاً في قوله يخاطب محبوبته:

يرد حسنك أهواء النفوس تلى
ويسكب الخير والإطوب
والشهباء

ككته الكعبه الزهراء ما اجترحت
مني المحجوج بها إثمًا ولا لعبا

ومن هذا المنطلق تتجلى المرأة مخلوقاً متكاملًا لا انفصال فيه بين الروح والجسد.

وفي قصيدته "التبع الممسحور" يخلق الشاعر في عالم لانهاضي، تغيب فيه الحدود وترتفع السدود وتتغير معالم الكون بأصره، وتتخلص النفس من مخاوفها الدنيوية وهو أجسها المرقعة فيقول:

حضنت في السمراء دنيا المعنى
جزنا حلود الكون لا مشرقان
فتنتت عن هو هي هلم الله
كيف لروى الكوف وقت الأمان
حين التفتنا كثر العالمان
في جنة التور ولا مغربان

■ يرى الشاعر
في صفاء المرأة
حقيقة الوجود.

ويتبدى الحب عند الشاعر سمواً نحو الذات الإلهية وعروجاً إلى المقامات النورية، فيتبع ذلك بقوله:
فربنا الله فوق الزمان
بضوي الظلمة إيماننا
نحن وفينانا وأسرارنا
نحن مع النور وهوى المكان
ويسكر الفجر رحيق الأمان
شوق إلى الله واغنيان

وكثيراً ما يرى الشاعر في صفاء المرأة حقيقة الوجود تبرز عارية قد انزلحت
الحجب عن غيوبها وتبددت الظلمات عن أسرارها، فإذا بالنفس تسكن بعد اضطراب
وتستقر بعد اغتراب، فينتوجه إلى المحبوبة خاضعاً ذليلاً ويناجيها بقوله:

■ تتجلى المرأة

ملوكاً منكسراً لا

انفصال فيه بين

الروح والجسد.

سريرك الضياء بلا غروب وعينك الغيوب بلا حجاب
وهتت بباب جاهك مظننا كان الدهر ولذذاً بباهي

ويتلمح لنا في قصيدته "خالقة" مفهوم خطير يعتنقه الشاعر وطالما تردد عند
أنصار المذهب السرياني، هذا المفهوم موداه في المرأة كفن تم تكوينه واكتملت
هيبته، أما الرجل فهو في تكون

مستمر وتهبو دائم وإن يبلغ الاكتمال إلا إذا أوغل في تجربة الحب وعانى كثيراً
وهو يصبو إلى اكتشاف سر المرأة وطبيعتها الأسطورية. ولهذا يسرف شاعرنا في
تقدیس المرأة والتبذل في محرابها، لأنها وهي تكون الرجل أشبه ما تكون بالخلق
الذي يبدع مخلوقاته ويصورهم كيفما يشاء على ما في ذلك من شطط المجاز، فهذا هو
ذا يقول:

من نصيبك لي ألف منوعة وكل واحدة منها من التور
رهنتي بجناحي لآلة وهو لعالم من روى عينك مسجور
تعب من حسنة عني فإن سكرت اخلفت على سننسي من اساطير

والشاعر مطمئن إلى مشيئة المحبوبة، راض بما تكونه فيه من اجلسيس
وانفعالات، وما تودعه في ذاته من عواصف واعاصير فلا يحق لها أن تغل عن
شكواها منه وهي التي فعلت به ما فعلت، فيخطبها قائلاً:

خلقتني من صلبات منهنه فمأى العينين إلى دل وتغدير
فكيف اخلفت قلبى من تجلده لنا توليت ابداعي وتصويري
وكيف تشكين من حبي خوابته واتت كوّنت تفكيري وتصيري
وهل تريدين روحي هداة ووسى فكيف انشأت روحي من اعاصير
الفت تلسي على ما صفت جوهرها يا غريتي عد تمويري وتغيري

أفلا نقر الشاعر بعد ذلك وهو يتحسر على حكيم الدهر أبي العلاء المعري حين
وجده يبائل المرأة اعراضاً بأعراضه وزهدة بزهاده، وهو التيبحث عن أسرار الوجود
وخوامصه، وامامه المرأة أجمل هذه الأسرار ولهدح هذه الخوامص، فيقول له:

أيـه حكيم الدهر أي مليحه ضننت عليك بعطرها الفواح
اسكنتها القلب الرحيم هربها ما فيه من شكوى ورجع نواح

سكر العقول وفننه الأرواح

بالحصن لا يشقابق وإقاع

لو انصفت لسفك خمرة ريقها

ولاسفك على الهوى بمعطر

فهذه اللغة المترفة للغة برهافة مفرداتها وجمال تراكيبها، وهذه الصور المتدفقة بتملوح ألوانها واتساع مدلولاتها، وهذه المعاني الفطرية التي لات عن تعقيد الأفكار الفلسفية وارتفعت عن مستوى الموضوعات الشائعة المتداولة، كل هذا نحن بتصرفه وامتزاجه في إيقاع موسيقي أجاد ترفاح إليه الاتى وتطرب له النفس؛ والملاحظ أن هذا الإيقاع الموسيقي ليس عنصراً تخبلاً على القصيدة أو متمماً لقواعد الصبغة الشعرية، بل هو جزء أصيل من لجزء الروية الشعرية لدى الشاعر، حتى لكل الموسيقى وحدها هي التي منطق بلحسيه وعواطفه وقبوض وجدانه، أو كأن الموسيقى بظلالها وأهانتها تنتظم الكون والطبيعة والإنسان فترتقي بالروح ونجلوها صافية بوضاء لا تعكرها أوصار الحياة ولا يكدرها ظلام الوجود، ولم يكن في وسع الشاعر أن يمتلك هذه الطاقة الإبداعية الخالدة لو لا تعمقه من التراث الشعري العربي، واستشغافه مقومات الجمال في اللغة العربية، حتى غدت هذه اللغة بين يديه طبيعة مرنة تستجيب لكل خاطر وتعضو لكل فكرة، مما جعل شعره عفويًا في تمبيره واضحا في ادائه بنحو منحي وجدانياً يقوم على استبطان الذات واستشهاد انشيدتها وأحاثها. وإذا كنت قد قدمت أن الشعر لا يصنع من الأفكار بل من الكلمات فاني اعتقد أن أية دراسة نقدية لشاعر ما تظل ناقصة ما لم تقم في البدء على وصع معجم شعري خاص بالشاعر لتحديد به الأطر اللفظية التي تتمركز فيها تطلعاته ويتجسد في نبضها شعوره المتضرم وأصلبه الوفاة، ولعل بدوي الجبل من أحوج الشعراء وأكثرهم تطلبا لمثل هذا المعجم المنتظر.

■ اللغة بين يديه

طبيعة مرنة

تستجيب لكل

خاطر، وتعضو لكل

فكرة

الحياة

في الخيال البحري الأندلسي

دراسته: د. أحمد عبد القادر صلاحية

تتبدى صور الحياة في الخيال البحري الأندلسي بصيغ ثلاث: الحياة والدنيا ثم الوجود ، والأخيرة خاصة بالصوفييين.

أما الحياة: فوكتصر معناها في لسان العرب على ذكر نفيضها يقول ابن منظور: "الحياة: نقيض الموت"^(١)، وتجنح معالجم الاصطلاح إلى الاتساع في تعريفها ورسم حذها. يقول المنوي: "الحياة في الأصل: الروح، وهي الموجبة لتحرك من قامت به" ذكره المعكبري. وقال الحرالي: الحياة تكامل في ذات ما انشاء حياة النبات بالنمو والاهترار مع انغماسه إلى حياة ما يدب بحركته وحسه إلى غاية حياة الإنسان في تصرفه وتصريفه إلى ما وراء ذلك من التكامل في علومه وأخلاقه، وقال في موضع آخر: الحياة: كل خروج عن الجمادية من حيث إن معنى الحياة بالحقيقة: تكامل النقص. وقال ابن الكمال: الحياة: صفة توجب للمتصف بها العلم والقدرة. وقال الراغب: تستعمل للقوة النلمية الموجودة بالنبات والحيوان، والقوة الحسنة وعنه سمي الحيوان حيواناً، وللقوة العالمة العاقلة، وعنه (أو من كل ميتا فحياً) "... وللحياة الأخرية والأبدية، وذلك بتوصل إليه بالحياة التي هي العقل والعلم"^(٢).

وكذلك فإن معنى الدنيا يقتصر في لسان العرب على ذكر نفيضها مع زيادة بسيرة في التطفل. يقول ابن منظور: "الدنيا: نقيض الآخرة.... والدنيا -أيضاً: اسم لهذه الحياة لبعد الآخرة عنها، والسماء الدنيا لقربها من سكني الأرض"^(٣).

وإذا كانت المعالجم اللغوية تنظر إلى معنى الاقتراب في تعطيها إطلاق اسم الدنيا فإن معالجم الاصطلاح تنظر إلى معنى انخماص القيمة وتدني الرتبة، يقول المنوي: "الممرلة الدنيا (عقل) من الدنو وهو الانزول رتبة في مقابلة عليا، ولكونها لزمتها المعالجة صارت في مقابلة الأخرى اللازمة للعقل، ففي الدنيا نزول قدر وتأخر فتقابلتا"^(٤).

١ ابن منظور، معجم لسان العرب، مادة يحيى، وكنت غزور مدني، مطبوع محمد

٢ المنوي، توقيف على معجم تعريف ص 311 وصرح، ص 65، 66، 174.

٣ الحرالي، تعريف ص 126

٤ ابن منظور، معجم لسان العرب، مادة (نزل) وكنت غزور مدني، مطبوع محمد

٥ صديقه توفيق، على معجم تعريف ص 34

ويقول التهفوي: "الدنيا -بالضم وسكون النون- في اللغة: عبارة عن هذا العلم، كما في التصريح، وفي فتح المبين شرح الأربعين للنفوي: اعلم ان العلماء فسروا الدنيا بأنها ما حواه النيل

والنهار وظلته السماء وظلته الارض، واختلفوا في المزهود فيه منها، ف قيل: الدينار والدرهم، وقيل المطعم والمشرب والملبس والسكن... وقال اهل السلوك: الدنيا: ما شئت عن الله تعالى. وقال عليه السلام: "الدنيا دار من لا دار له، ومال من لا مال له، ولها يجمع من لا عقل له". وفي الصحاح في الصحيفة التاسعة عشر: الدنيا عبارة عن حظوظ النفس لا عن الدراهم والديناير يعني كل ما تتلذذ به نفسك هو دينك، وكل ما بعد الموت يسمى آخرة، ويقولون كل ما لك فيه حظ قبل الموت فهو دينك الا ما يبقى معك بعد الموت"^(١).

ويستشف مما سبق: ان للحياة والدنيا كلتيهما دلالة عامة حيادية، تتجلي في العيش والعلم، وان للأولى دلالة خاصة ايجابية تنبئ في تكامل النافض وتبلغ ذروتها في تكامل عقل الانسان وعلمه، وان للثانية دلالة خاصة سلبية تتمثل في "الدونية" لكونها مוות الانبي، وفي النهاث في طلب الاعراض والقشور.

واما ويرودهما في القرآن الكريم فهو على ضربين: مفردين، ومتصلتين، فتد الحياة مفردة وتسمى بدلالة حيادية اذ تقتصر على العيش والاتصاف بصفات معينة تختلف باختلاف اصحابها كقوله جل شلته: (الذي خلق الموت والحياة لبلوكم ايكم احسن عملا وهو العزيز الغفور)^(٢). ودلالة ايجابية فتكون الحياة ثوابا للعمل الصالح والتباعد اوامر الله سبحانه واجتناب نواهيه، كقوله تعالى: (من عمل صالحا من ذكر وانثى وهو مؤمن فلنحيينه حياة طيبة)^(٣).

وترد الدنيا مفردة وتشف كذلك عن داليتين، دلالة حيادية فتعني الاطار المكاني للحياة الاولى، كقوله عز وجل (ولقد اصطفينا في الدنيا وانه في الآخرة لمن الصالحين)^(٤) ودلالة سلبية: فتشير الي الاتعفس في المتع الزائنة والملاذات العاجلة، كقوله تبارك: (قل متاع الدنيا قليل والآخرة خير لمن انقى ولا تظلمون فيللا)^(٥).

كما تردان متصلتين، فتكون الحياة موصوفة بالدنيا مونت الانبي بدلائنها السلبية المدمومة غالبا "فالحياة الدنيا هي ما يشغل العبد عن الآخرة"^(٦) كما يقول اصحاب التعريفات ويقول الله جل جلاله: (وما الحياة الدنيا الا لعب ولهو ولدار الآخرة خير للذين يتقون افلا تعقلون)^(٧).

وبصورة عامة ان دلالة الحياة في القرآن تقرب الي الإيجابية ودلالة الدنيا تقرب الي السلبية. وسوف ارصد مدى ادراك الشعراء المشركين والأتلمسيين هذا الفرق الدقيق بينهما وتقرهم بالسلوب القرآن العلي.

■ دلالة الحياة

في القران الكريم
التقرب إلى الإيجابية.
ودلالة الدنيا القرب
إلى السلبية.

١ - نفهوي، كشف مصالحت نفهوي، 2/308

٢ - سورة صافات ٢٠

٣ - سورة صافات ٩٧

٤ - سورة بقره ٢١

٥ - سورة بقره ٧٧

٦ - شرح جدي، تعريف ص 27، شعري، تعريف على مصنف شعري ص 302

٧ - سورة البقره ٢١

٨ - مصنف لآدمي ٤٤

إن بدايات تكون هذه الصورة في المشرق كانت في العصر الإسلامي؛ فلم يرد ذكر للحياة في الخيال البحري في العصر الجاهلي، كما لم ترد بصيغتها المحددة في العصرين الإسلامي والأموي، وإنما وُردت باللفظ تكل على الحياة وتغفلها، كالقوس والامس⁽²²⁾ وأمر الناس وأحوالهم⁽²³⁾،

وأزدانت هذه الصورة وتوسعت في العصر العباسي لدى شعراء الزهد والحكمة والفلسفة، ولإسحاق أبي العتاهية وأبي العلاء، بيد أن دلالتها كانت لدى جميع الشعراء المشرقيين واحدة؛ سلبية لا تتغير مع تغير الصيغ ونعدها وتنوعها التي وردت بها كالحياة⁽²⁴⁾، والديار⁽²⁵⁾، والذهب⁽²⁶⁾، والعيش⁽²⁷⁾، والأيام⁽²⁸⁾، والليالي⁽²⁹⁾، أو ما يدل على ذلك⁽³⁰⁾، أي أن الشعراء المشرقيين لم ينتبهوا لتلك الفروق الدقيقة بين الحياة والديار، كما أن شطراً من تلك الصور لم تكن محددة المعالم واضحة الجريبات كقول أبي العلاء المعري:

أب للصورة (21) في الحياة
ملون (22)
مازلت أصبح في البحر
للموج (23)

وفي قبالة ذلك كانت صورة الحياة في الخيال البحري في الشعر النبطي واضحة المعالم محددة الأطراف، بوساطة التشبيه البليغ بتواضع المتعددة، وعندما ينفق الباحث في هذه الصور، وينعم بصر البصيرة فيها يجد أن الشاعر الأنطلسي قد فرق بين الحياة والديار والوجود ليطرزه الناقب ونفاخته الواسعة وصدعته اللطيفة، فكانت الأولى لديه ذات دلالة إيجابية، والثانية ذات دلالة سلبية والثالثة ذات دلالة صوفية؛ وفيما يلي يبين ذلك:

ثمة صورة واحدة لبحر الحياة في قول ابن أراج:

وفصمت (24) نى بحر الحياة
مبارداً (25)
بحياة دابة الكبود
لكرامى (27)(28)

■ صورة الحياة
في لخيال البحري
في الشعر الأنطلسي
واصمة المعالم
محددة الأطراف

- 2 - ديوان المسند ص 49
- 3 - ديوان الآدم ص 28
- 4 - أروميت نى معلاء ص 143
- 5 - ديوان نى معلاء ص 157 241 247 ديوان دعي ص 48 - أروميت نى معلاء ص 116
- 15 - أروميت نى معلاء ص 1526 1619 1644
- 16 - معاصر دعي ص 663، 684
- 17 - معاصر دعي ص 80
- 18 - معاصر دعي ص 93
- 19 - معاصر دعي ص 92 - 486 160
- 20 - حشرة
- 21 - حشرة
- 22 - أروميت نى معلاء ص 143
- 23 - معلاء رابع في دعي
- 24 - معلاء رابع في دعي
- 25 - معلاء رابع في دعي
- 26 - معلاء رابع في دعي
- 27 - معلاء رابع في دعي
- 28 - معلاء رابع في دعي
- 29 - ديوان نى معلاء ص 180

في هذه الصورة أمور عدة جديرة بالبحث والفحص والسبر، فالشاعر يصور الحياة أو حياتها الخاصة وأسرته ببحر ناضب قبل وصوله إلى الممنوح، وبعد حلوله في نراه ونشئه من عطياه تتبدل الصورة فالممنوح يملأ للشاعر بحر الحياة ويبلغ - لشدة كرمه - في مله، بعد أن كان فارغاً كما يعلل براء تلك الأكباد النوابل الطماء، ويعني بها أهله وعياله، وبذلك تتحول ملوحة البحر عذوبة إذ لا يمكن أن تحيا النباتات بماء أحاج، فالشاعر - بحيله الخلاق - يقلب في مديحه موازين الطبيعة لاجل ممنوحه، فيجعل البحر ناضباً ويجعل الممنوح قادراً على مله ثم يحوله عذياً، ولا يلقب أمام هذه الطبيعة مجرد راصد لجزئياتها مصور لنفائنها كما يزعم - بل ينتقي منها ما يفيد في التعبير عن فكرته يصور فيه جديدة، فيفتن ويحور ويقلب ويبدل حتى يتم له ما يريد ويرصيه ويرصيه إلى الشعري عنه، وهو هنا - أيضاً - على خلاف العادة التي درج عليها الشعراء يجعل البحر عنصراً إيجابياً خيراً، وكل لابد أن يعبر دلالاته المعهودة لأنه جعل ماء البحر من جود ممنوحه وكرمه، وليس من الممكن كونهما ذوي دلالة سلبية. وكما نكرت قبل تشبيه الحياة بالبحر مشرقى النجاج تكرر لروحته وخائه - مراراً في المشرق والمغرب معاً، ولكن هذا التكرير ليس سبباً حرفياً أو مسخاً للصورة بل كانت تنبئ - ولأصمها في الاندلس - بحلل مختلفة الألوان والأشكال ممزجة

بغيرها من الصور حتى لتبدو كأنها جديدة. فصورة ابن دراج السلفه تستلهم التراث وتستعمل المواد الأولية نفسها وتمزجها بمواد جديدة وتصهرها في بوتقة الإبداع فتخرجها خلقاً جديداً فالشاعر يستفيد من تشبيه الحياة بالبحر فيصوغه بأسلوب التشبيه البليغ الأضغى فيقول "بحر الحياة" ثم يجعل الممنوح يملؤه بالنها وهي صورة خيالية لا مثيل لها في الخيال البحري المشرقى، وبعد أن يرصد ما قطه الممنوح ينتقل إلى تصوير حال أهله ليستدر شغل الممنوح وعطفه فيصورهم بالكبود مستفيداً من ثقافته النحوية فالعرب يقول "كبد حري" (١) مجازاً لعلش الإنسان، ويصف هذه الكبود بالذبول لتكشف عن صورة أخرى من عالم النبات يحصر غالبها القارى فتضو الأكباد نباتات نوت وهزلت وكانت تيس وتموت لولا انقاذ الممنوح إياها، ثم يربط هاتين الصورتين البحرية والبرية ربطاً عضوياً طبيعياً لحاجة النبات إلى الماء.

يستنتج من التحليل السابق أن الشاعر الأندلسي قد استفاد من القرآن الكريم واستلهمته منه لا تقتصر على الأفتيلس والإشارة، ومن الموروث الشعري المشرقى الذي كان أحد مصائره، ومن الثقافة النحوية في دقة دلالات الألفاظ التي اجتباها في صنع صوره. ومن جهة أخرى فإن صوره تمثل مرحلة الصورة الفنية الأمريكية التشابيه، وتتف عن فهم فيه عاليه، جمالية وعاطفية وعقلية تكون صوره بصيغة الانجليزية مميزة يحاول البحث استجلاءها على مدار صفحاته في أثناء موازنة الموضوع وتحليل بعضه. ومن سمات الانجليزية التي ظهرت في هذه الصورة: الاتكاء على التراث العربي وتصميمه بصفة عقلية، والاستفادة منه وتطويره بمزج عدة صور تنتم للثقافة والأندلس والرفقة والجمال والصق المعنى وتطلب الجديد والأغراب والميلعة، وأخيراً إتساع الخيال وتجاوز حود المشرق ونعوقه - أحياناً - عليه.

■ استفاد الشاعر
الأندلسي من
التراث الكريم، ومن
الموروث الشعري
المشرقى، ومن
الثقافة النحوية.

امام صورة الحياة الفريدة ثمة ثلاث صور للعالم، ثلث دلالة سلبية وكفاما اصحابها يظنرون من طرف خفي في معنى التدني وانخفاض المرتبة والقيمة، وانها موته الانسي، مما يشي بعق ناقصهم وقلة استعمالهم الوائيه العنيه، لذلك نجد صورة البحر الحرة عابسه وحالته في الاضطراب والهيجان، ونفتحت في الشرق والهاك بقول عبد المنعم بن عمر الوادي انسي: (٢٨)

كل اهل الدنيا يحوم على الخط

لحة منها في عمر (35) بحر عميق

يتبارون في السباح فهم من

بين ناج منهم وبين غريق (36)

يظهر الإنسان في هذه الصورة الممثلة في بيتين فاعلا مخبراً مع شدة هيمته الدنيا، سباحاً في بحرها العميق الخطير على عقله منها، ثم يغرق في العوم مبهراً طوال العمر يتقرر فيها مصير الإنسان فمن يغرق في ضلالاتها وترهاتها يغرق، ومن يتجنب ذلك ويتجاوز بهنج ويخرج من غمارها إلى شط الأمان. لقد عبرت الصورة عن بعض الأفكار الدنيوية بأسلوب يقترب من النثرية، فقصت خبر العوم والعاميين وتباريهم بتفصيل ويطء و"الشعر لمع نكفي اشارته" ومع كل ذلك فإن صورة بحر الدنيا غير واضحة الملامح بينما كانت في الصورة الاندلسية واضحة مشرقة، ومع استفادتها من سابقتها إلا أنها تتميز منها بالاجترار والاتساق والتجديد والتطوير من الداخل؛ هذا التطوير الداخلي الذي جعل أيا تمام أكثر تجديداً من أبي نواس، وبذلك يمكن تصنيفها في قسم الصور الفنية الثنوية.

وتختلف صورة بحر الدنيا الثنوية عن سابقتها ولاحتفاء الاختلاف بينا كسب أغلب الصور في الخيال البحري الاندلسي؛ ففكر العنينة والسوداوية بقرينها في قول الأعشى التطلعي:

عزاعكم، اما الدنيا وزينتها

بحر عتقوت علي انينها

(37)

زبد (38)(39)

تتصدر كلمة العراء والمواساة هذا البيت لانه من قصيدة في غرض الرثاء ولان الصورة الثنوية كلها معادل موضوعي لمعنى العزاء، يزهد في الحياة وينقص من قيمة الاحياء فيها ليهون رراء المصائب

الفادح على اهل الفقيده، تنثو هذه الكلمة اداة الحصر اما ليؤكد الشاعر كسابقه ان الدنيا وزخرفها بحر متلاهي ليس غير، ولكن هذه الصورة تختلف عن سابقتها بالكثير فهي توجه نظرها إلى جانب آخر لم تنظر إليه الصورة السلبية، إذ رصنت الأولى ما ينجم عن تلاطم بحار الدنيا، اما هذه فقد رسمت لنا بريشة حريئة واللوان مخملية فاتمة متشعبة مرحلة ما قبل الموت أو الحياة، لان الموت وشيك حدوثه، مترقب وقوعه في كل ان، واعصر الناس فصر كاعصار الريد، والناس انفسهم ليسوا بوعي قيمة، وليس قياد امرهم في ايديهم فلا يلبث لتبار ان يبددهم ويجعلهم عباء متنورا، وليس المتابع بشير اشارة تكية الى قوله تعالى (فلما ازيد فذهب جفاء واما ما ينفع الناس فيمكث في الارض) (40) فان كان ذلك كذلك فهو يرفع من قيمة المرثي الذي

■ تصوير

الإنسان بالزبد

التطلعي على امواج

البحر لا مثيل له

في الشعر

المعشرفي

34 البحر حاء بكسر و مصدر بحر

35 يوزب أي يحده من 247

36 أي بحر أو متلاهي لانه على ترصيفه من حكمة طريق البحر موج

37 بحر موج وكذا البحر ما يجوز

38 بحر من تطلعي من

39 مودة نرد 7

مؤلف لاني 68

يمكث في الأرض ويستقر بها إلى الحضر، ويحيط من قيمة الأحياء بالموازنة مع الغيد القلي.

وتصوير الإنسان بفزيد الطافي على امواج البحر لا مثيل له في الشعر المعرفي، وتنسب هذه الصورة إلى نمط الصورة الفنية الشافية، وتنسب بسمايتها في التفرد والتجديد، والشافية والوضوح والجمال، والتعبير عن الفكرة المجردة بصورة فنية مستقاة من مصدر طبيعي واحد واجزائه يتناغم ويتسجم. وتشي هذه الصورة بقيم عقلية تتجاوز حدود حسن لتطيل إلى الحث على التفكير والتفكير، وأعمال النظر والتدبير في هذه الدنيا الفقية، وترشح بقيم عاطفية تتجلى في النيرة الحرية الموثرة والروية المفسولة اليانسة اللتين تجعلان قلوب الناس جميعا تواسي المتفجعين وتشاركهم احزانهم التي تحو احزان جميع البشر لتوحد المصير والمال. وتعرض الصورة الثالثة للعالم في شكل جديد يكشف مدى غنى الخيال البحري الاندلسي وتنوعه وتطوره، قال ابو بكر الطرطوشي⁽⁴¹⁾:

إن لله عبادا فطنا(42) ظلوا للعالم خافوا الفنا

فكروا فيها فلما علموا أنها ليست لحي وطننا

جعلوا لجة(43) وقطونا صالح الاعمال فيها سفنا(44)

تعبير هذه الابيات بصورة فنية عن افكار دينية صرفة فحوها ان الدنيا معبر إلى الآخرة، وإذا كل اهل الدنيا قد تحدث عن اهل الدنيا وعملهم في ابا بكر الطرطوشي يتحدث عن اهل الآخرة وقسطهم وسعة اهل تفكير عباد الله الذين هجروا زخارف الدنيا وهتها، وهو لم يصف الدنيا بالبحر كسابقه من الشعراء بل جعل ذلك على ايدي اولئك العباد العبك المتفكرين الاتكاء فهم الذين صيروها لجة بعد ان فكروا وتكلموا فيها وحملوا انفسهم من الرتوع في حمى الله تعالى، ورددوا

■ عالمنا مع

بعض الدارسين

يخلو شعرنا القديم

من الوحدة

الموضوعية

والشعورية .

41- "المؤرخون" 1: 42، 43، 44، 45، 46، 47، 48، 49، 50، 51، 52، 53، 54، 55، 56، 57، 58، 59، 60، 61، 62، 63، 64، 65، 66، 67، 68، 69، 70، 71، 72، 73، 74، 75، 76، 77، 78، 79، 80، 81، 82، 83، 84، 85، 86، 87، 88، 89، 90، 91، 92، 93، 94، 95، 96، 97، 98، 99، 100، 101، 102، 103، 104، 105، 106، 107، 108، 109، 110، 111، 112، 113، 114، 115، 116، 117، 118، 119، 120، 121، 122، 123، 124، 125، 126، 127، 128، 129، 130، 131، 132، 133، 134، 135، 136، 137، 138، 139، 140، 141، 142، 143، 144، 145، 146، 147، 148، 149، 150، 151، 152، 153، 154، 155، 156، 157، 158، 159، 160، 161، 162، 163، 164، 165، 166، 167، 168، 169، 170، 171، 172، 173، 174، 175، 176، 177، 178، 179، 180، 181، 182، 183، 184، 185، 186، 187، 188، 189، 190، 191، 192، 193، 194، 195، 196، 197، 198، 199، 200، 201، 202، 203، 204، 205، 206، 207، 208، 209، 210، 211، 212، 213، 214، 215، 216، 217، 218، 219، 220، 221، 222، 223، 224، 225، 226، 227، 228، 229، 230، 231، 232، 233، 234، 235، 236، 237، 238، 239، 240، 241، 242، 243، 244، 245، 246، 247، 248، 249، 250، 251، 252، 253، 254، 255، 256، 257، 258، 259، 260، 261، 262، 263، 264، 265، 266، 267، 268، 269، 270، 271، 272، 273، 274، 275، 276، 277، 278، 279، 280، 281، 282، 283، 284، 285، 286، 287، 288، 289، 290، 291، 292، 293، 294، 295، 296، 297، 298، 299، 300، 301، 302، 303، 304، 305، 306، 307، 308، 309، 310، 311، 312، 313، 314، 315، 316، 317، 318، 319، 320، 321، 322، 323، 324، 325، 326، 327، 328، 329، 330، 331، 332، 333، 334، 335، 336، 337، 338، 339، 340، 341، 342، 343، 344، 345، 346، 347، 348، 349، 350، 351، 352، 353، 354، 355، 356، 357، 358، 359، 360، 361، 362، 363، 364، 365، 366، 367، 368، 369، 370، 371، 372، 373، 374، 375، 376، 377، 378، 379، 380، 381، 382، 383، 384، 385، 386، 387، 388، 389، 390، 391، 392، 393، 394، 395، 396، 397، 398، 399، 400، 401، 402، 403، 404، 405، 406، 407، 408، 409، 410، 411، 412، 413، 414، 415، 416، 417، 418، 419، 420، 421، 422، 423، 424، 425، 426، 427، 428، 429، 430، 431، 432، 433، 434، 435، 436، 437، 438، 439، 440، 441، 442، 443، 444، 445، 446، 447، 448، 449، 450، 451، 452، 453، 454، 455، 456، 457، 458، 459، 460، 461، 462، 463، 464، 465، 466، 467، 468، 469، 470، 471، 472، 473، 474، 475، 476، 477، 478، 479، 480، 481، 482، 483، 484، 485، 486، 487، 488، 489، 490، 491، 492، 493، 494، 495، 496، 497، 498، 499، 500، 501، 502، 503، 504، 505، 506، 507، 508، 509، 510، 511، 512، 513، 514، 515، 516، 517، 518، 519، 520، 521، 522، 523، 524، 525، 526، 527، 528، 529، 530، 531، 532، 533، 534، 535، 536، 537، 538، 539، 540، 541، 542، 543، 544، 545، 546، 547، 548، 549، 550، 551، 552، 553، 554، 555، 556، 557، 558، 559، 560، 561، 562، 563، 564، 565، 566، 567، 568، 569، 570، 571، 572، 573، 574، 575، 576، 577، 578، 579، 580، 581، 582، 583، 584، 585، 586، 587، 588، 589، 590، 591، 592، 593، 594، 595، 596، 597، 598، 599، 600، 601، 602، 603، 604، 605، 606، 607، 608، 609، 610، 611، 612، 613، 614، 615، 616، 617، 618، 619، 620، 621، 622، 623، 624، 625، 626، 627، 628، 629، 630، 631، 632، 633، 634، 635، 636، 637، 638، 639، 640، 641، 642، 643، 644، 645، 646، 647، 648، 649، 650، 651، 652، 653، 654، 655، 656، 657، 658، 659، 660، 661، 662، 663، 664، 665، 666، 667، 668، 669، 670، 671، 672، 673، 674، 675، 676، 677، 678، 679، 680، 681، 682، 683، 684، 685، 686، 687، 688، 689، 690، 691، 692، 693، 694، 695، 696، 697، 698، 699، 700، 701، 702، 703، 704، 705، 706، 707، 708، 709، 710، 711، 712، 713، 714، 715، 716، 717، 718، 719، 720، 721، 722، 723، 724، 725، 726، 727، 728، 729، 730، 731، 732، 733، 734، 735، 736، 737، 738، 739، 740، 741، 742، 743، 744، 745، 746، 747، 748، 749، 750، 751، 752، 753، 754، 755، 756، 757، 758، 759، 760، 761، 762، 763، 764، 765، 766، 767، 768، 769، 770، 771، 772، 773، 774، 775، 776، 777، 778، 779، 780، 781، 782، 783، 784، 785، 786، 787، 788، 789، 790، 791، 792، 793، 794، 795، 796، 797، 798، 799، 800، 801، 802، 803، 804، 805، 806، 807، 808، 809، 810، 811، 812، 813، 814، 815، 816، 817، 818، 819، 820، 821، 822، 823، 824، 825، 826، 827، 828، 829، 830، 831، 832، 833، 834، 835، 836، 837، 838، 839، 840، 841، 842، 843، 844، 845، 846، 847، 848، 849، 850، 851، 852، 853، 854، 855، 856، 857، 858، 859، 860، 861، 862، 863، 864، 865، 866، 867، 868، 869، 870، 871، 872، 873، 874، 875، 876، 877، 878، 879، 880، 881، 882، 883، 884، 885، 886، 887، 888، 889، 890، 891، 892، 893، 894، 895، 896، 897، 898، 899، 900، 901، 902، 903، 904، 905، 906، 907، 908، 909، 910، 911، 912، 913، 914، 915، 916، 917، 918، 919، 920، 921، 922، 923، 924، 925، 926، 927، 928، 929، 930، 931، 932، 933، 934، 935، 936، 937، 938، 939، 940، 941، 942، 943، 944، 945، 946، 947، 948، 949، 950، 951، 952، 953، 954، 955، 956، 957، 958، 959، 960، 961، 962، 963، 964، 965، 966، 967، 968، 969، 970، 971، 972، 973، 974، 975، 976، 977، 978، 979، 980، 981، 982، 983، 984، 985، 986، 987، 988، 989، 990، 991، 992، 993، 994، 995، 996، 997، 998، 999، 1000.

42- "المؤرخون" 1: 42، 43، 44، 45، 46، 47، 48، 49، 50، 51، 52، 53، 54، 55، 56، 57، 58، 59، 60، 61، 62، 63، 64، 65، 66، 67، 68، 69، 70، 71، 72، 73، 74، 75، 76، 77، 78، 79، 80، 81، 82، 83، 84، 85، 86، 87، 88، 89، 90، 91، 92، 93، 94، 95، 96، 97، 98، 99، 100، 101، 102، 103، 104، 105، 106، 107، 108، 109، 110، 111، 112، 113، 114، 115، 116، 117، 118، 119، 120، 121، 122، 123، 124، 125، 126، 127، 128، 129، 130، 131، 132، 133، 134، 135، 136، 137، 138، 139، 140، 141، 142، 143، 144، 145، 146، 147، 148، 149، 150، 151، 152، 153، 154، 155، 156، 157، 158، 159، 160، 161، 162، 163، 164، 165، 166، 167، 168، 169، 170، 171، 172، 173، 174، 175، 176، 177، 178، 179، 180، 181، 182، 183، 184، 185، 186، 187، 188، 189، 190، 191، 192، 193، 194، 195، 196، 197، 198، 199، 200، 201، 202، 203، 204، 205، 206، 207، 208، 209، 210، 211، 212، 213، 214، 215، 216، 217، 218، 219، 220، 221، 222، 223، 224، 225، 226، 227، 228، 229، 230، 231، 232، 233، 234، 235، 236، 237، 238، 239، 240، 241، 242، 243، 244، 245، 246، 247، 248، 249، 250، 251، 252، 253، 254، 255، 256، 257، 258، 259، 260، 261، 262، 263، 264، 265، 266، 267، 268، 269، 270، 271، 272، 273، 274، 275، 276، 277، 278، 279، 280، 281، 282، 283، 284، 285، 286، 287، 288، 289، 290، 291، 292، 293، 294، 295، 296، 297، 298، 299، 300، 301، 302، 303، 304، 305، 306، 307، 308، 309، 310، 311، 312، 313، 314، 315، 316، 317، 318، 319، 320، 321، 322، 323، 324، 325، 326، 327، 328، 329، 330، 331، 332، 333، 334، 335، 336، 337، 338، 339، 340، 341، 342، 343، 344، 345، 346، 347، 348، 349، 350، 351، 352، 353، 354، 355، 356، 357، 358، 359، 360، 361، 362، 363، 364، 365، 366، 367، 368، 369، 370، 371، 372، 373، 374، 375، 376، 377، 378، 379، 380، 381، 382، 383، 384، 385، 386، 387، 388، 389، 390، 391، 392، 393، 394، 395، 396، 397، 398، 399، 400، 401، 402، 403، 404، 405، 406، 407، 408، 409، 410، 411، 412، 413، 414، 415، 416، 417، 418، 419، 420، 421، 422، 423، 424، 425، 426، 427، 428، 429، 430، 431، 432، 433، 434، 435، 436، 437، 438، 439، 440، 441، 442، 443، 444، 445، 446، 447، 448، 449، 450، 451، 452، 453، 454، 455، 456، 457، 458، 459، 460، 461، 462، 463، 464، 465، 466، 467، 468، 469، 470، 471، 472، 473، 474، 475، 476، 477، 478، 479، 480، 481، 482، 483، 484، 485، 486، 487، 488، 489، 490، 491، 492، 493، 494، 495، 496، 497، 498، 499، 500، 501، 502، 503، 504، 505، 506، 507، 508، 509، 510، 511، 512، 513، 514، 515، 516، 517، 518، 519، 520، 521، 522، 523، 524، 525، 526، 527، 528، 529، 530، 531، 532، 533، 534، 535، 536، 537، 538، 539، 540، 541، 542، 543، 544، 545، 546، 547، 548، 549، 550، 551، 552، 553، 554، 555، 556، 557، 558، 559، 560، 561، 562، 563، 564، 565، 566، 567، 568، 569، 570، 571، 572، 573، 574، 575، 576، 577، 578، 579، 580، 581، 582، 583، 584، 585، 586، 587، 588، 589، 590، 591، 592، 593، 594، 595، 596، 597، 598، 599، 600، 601، 602، 603، 604، 605، 606، 607، 608، 609، 610، 611، 612، 613، 614، 615، 616، 617، 618، 619، 620، 621، 622، 623، 624، 625، 626، 627، 628، 629، 630، 631، 632، 633، 634، 635، 636، 637، 638، 639، 640، 641، 642، 643، 644، 645، 646، 647، 648، 649، 650، 651، 652، 653، 654، 655، 656، 657، 658، 659، 660، 661، 662، 663، 664، 665، 666، 667، 668، 669، 670، 671، 672، 673، 674، 675، 676، 677، 678، 679، 680، 681، 682، 683، 684، 685، 686، 687، 688، 689، 690، 691، 692، 693، 694، 695، 696، 697، 698، 699، 700، 701، 702، 703، 704، 705، 706، 707، 708، 709، 710، 711، 712، 713، 714، 715، 716، 717، 718، 719، 720، 721، 722، 723، 724، 725، 726، 727، 728، 729، 730، 731، 732، 733، 734، 735، 736، 737، 738، 739، 740، 741، 742، 743، 744، 745، 746، 747، 748، 749، 750، 751، 752، 753، 754، 755، 756، 757، 758، 759، 760، 761، 762، 763، 764، 765، 766، 767، 768، 769، 770، 771، 772، 773، 774، 775، 776، 777، 778، 779، 780، 781، 782، 783، 784، 785، 786، 787، 788، 789، 790، 791، 792، 793، 794، 795، 796، 797، 798، 799، 800، 801، 802، 803، 804، 805، 806، 807، 808، 809، 810، 811، 812، 813، 814، 815، 816، 817، 818، 819، 820، 821، 822، 823، 824، 825، 826، 827، 828، 829، 830، 831، 832، 833، 834، 835، 836، 837، 838، 839، 840، 841، 842، 843، 844، 845، 846، 847، 848، 849، 850، 851، 852، 853، 854، 855، 856، 857، 858، 859، 860، 861، 862، 863، 864، 865، 866، 867، 868، 869، 870، 871، 872، 873، 874، 875، 876، 877، 878، 879، 880، 881، 882، 883، 884، 885، 886، 887، 888، 889، 890، 891، 892، 893، 894، 895، 896، 897، 898، 899، 900، 901، 902، 903، 904، 905، 906، 907، 908، 909، 910، 911، 912، 913، 914، 915، 916، 917، 918، 919، 920، 921، 922، 923، 924، 925، 926، 927، 928، 929، 930، 931، 932، 933، 934، 935، 936، 937، 938، 939، 940، 941، 942، 943، 944، 945، 946، 947، 948، 949، 950، 951، 952، 953، 954، 955، 956، 957، 958، 959، 960، 961، 962، 963، 964، 965، 966، 967، 968، 969، 970، 971، 972، 973، 974، 975، 976، 977، 978، 979، 980، 981، 982، 983، 984، 985، 986، 987، 988، 989، 990، 991، 992، 993، 994، 995، 996، 997، 998، 999، 1000.

فيها بعد ان اقتنوا انها ليست دار البقاء؛ فاردوا عبورها واجتيازها الى دار الخلود فلم يجدوا سقفاً أفضل من الاعمال الصالحة توصل الى ساحتها السلامة.

سرت في هذه المقطعة وحدة موضوعية وشعورية عظمى زعم بعض الدارسين المحدثين بخلو شعرنا القديم منها فهو هنا بعد ان ينمت عباد الله جل اسمه بالقطنة يذكر سبب هذا النعت، وهو هجرانهم الدنيا واجتنابهم همتها، ثم يرجع بطريقة الخطف خلفاً في البيت الثاني ليعرض لواقع موقفهم هذا، وهي التفكير والتفكير والتدبر والتدبير الموصلة الى العلم واليقين في امر الدنيا، ويوصح في البيت الثالث ثمرة هذا التفكير والعلم وهي العمل الصالح الذي به يتجاوزون الحياة الدنيا الى الحياة الآخرة، وفضلاً عن تلك تتبدى سمات شعر الطمأنينة فيها من تبسيط ووضوح شديد وقرب مأخذ والمعاني السهلة والالفاظ المألوفة والتعابير الشعبية: "ظفوا الدنيا" لأن هدف هذه الآيات اوصول دعوتها الى الشريعة الأوسع في المجتمع، ولم تحرم مع تلك فتية التعبير وجدته بل ان الصورة الفنية الثنائية للجنة الدنيا وسفن الاعمال الصالحة قريبة في بابها.

اما الوجود؛ فلم تتسع المعالج النغمية والفقهية في تعريفه، ولم تمنحه معني خاصاً، يقول البرز أبادي "وجد المطلوب... وجداً ووجدةً ووجداً ووجوداً ووجداناً ووجداناً يكسرهما: ادركه"^(١٤)، ويقتصر الفيومي على القول: "الوجود خلاف العدم"^(١٥) بينما اتخذ في معالج الاصطلاح العامة معاني متعددة غير المعنى النغوي تترجح بين المعاني الفلسفية المعقدة، والمعاني الصوفية الدقيقة؛ يقول النهاوي في شرح المعنى الفلسفي للوجود: "اختلف في تعريفه فقيل لا يعرف فهمهم من قال لانه بذهبي التصور فلا يجوز ان يعرف الا تعريفاً لفظياً ومنهم من قال لانه لا يتصور اصلاً لا بداهة ولا كسباً، وقيل يعرف لانه كسبي التصور؛ وفي تعريفه عبارات:

الاولى: ان الموجود هو الثابت العين... الذي ثبت عينه ونفسه فيشتمل الجوهر والعرض.

والثانية: انه المنقسم الى فاعل ومنفعل اي موثر ومتأثر وإلى حادث وقديم، والمعلوم ما لا يكون كذلك، وهذان التعريفان مختصان بالموجود الخارجي.

والثالثة: انه ما يعلم ويخبر عنه؛ اي يصح انه يعلم ويخبر عنه، والمعلوم ما لا يصح ان يكون كذلك، وهذا التعريف يشتمل الموجود الذهني أيضاً.

وعلى هذا فخص تعريفات الوجود والعلم، فالوجود ثبوت العين، او ما به ينقسم الشيء الى فاعل ومنفعل وإلى حادث وقديم، او ما به يصح ان يعلم ويخبر عنه، ويقول المناوي في شرح معني الوجود لدى الصوفيين: "الوجود عند اهل الحقيقة فقدان المبدأ بمحو أوصافه البشرية ووجود الحق لانه لا بقاء للبشرية عند ظهور سلطان الحقيقة"^(١٦).

الموجودات ثلاثة اضرِب:

موجود لا مبتدأ له ولا منتهى وذلك ليس الا للباري تعالى.

■ لقد ابن عربي
بذاته الطالب إلى
إعلاق الكون،
ونظم ما على
الأرض من أسرار
الكنائف.

^(١٤) البرز أبادي، خاتمة حكمة مدو وجد مدو، في مصور سبي عرب مدوحد.

^(١٥) الفيومي، معراج معاني مدوحد.

^(١٦) المناوي، كشف مصطلحات عرب، ج ١، ص ١٤٥٦.

مرفوع لأبي (١٦)

وموجود له مبدأ ومنتهى كالجواهر الدنيوية.

وموجود له مبدأ لا منتهى كالنفس في النشأة الآخرة (48)''.

وقبل (49) معالجة موضوع بحر الوجود في الخيال البحري الأنطلسي يجدر شقّول بأنه ليس ثمة في الخيال البحري المشرقي وصف لبحر الوجود أو مجرد ذكر، وهذا أحد الدلائل المهمة على نفي كون الشعر الأنطلسي مجرد تقليد للشعر المشرقي، بل يتميز منه في الموضوعات -أيضاً- زيادة على الخيال والصور كما أثبتت الشواهد السابقة؛ وتحاول إثباته الشواهد اللاحقة.

إذاً، فالموضوع الوجود الهائل الاتساع الذي لا يحده إلا الخيال هو من موضوعات أهل التصوف والعرفان في الأنطلس وهم أهل الخيال الذي لا يخبئ له جماع؛ بيد أن الصور الشعرية للمتنصوفة علمة لم تكن لتقوى على حمل افكارهم ورواهم وخيالهم وعشقمهم؛ وأتى للخيال الدنيوية احتمال الاتوار الالهية، لذلك راحوا يكتفون معانيهم ويرسلونها في اللفظ وعبارات أشبه بالرموز والمصطلحات -وسأحاول حلها وشرحها ما أمكن-، وأزعم أن النثر الصوفي ابلغ وأشهر من أشعارهم، وأزعم -أيضاً- أن قصصهم في أحوالهم ابلغ من نثرهم، وأزعم كذلك أن صمتهم وغياهم عن الوعي ابلغ كل أفعالهم، فهذا الضيق الالهي لا يمكن أن يعبر عنه بشيء دنيوي لذلك ثمة فجوات واسعة بين الفكر والتعبير الصوفيين، ومع ذلك فهم يتحدثون بشمولية واتساع وعمق لم يعرفها غيرهم من الشعراء، فلا يفتن شعراء التصوف الأنطلسي بالتحدث عن بحر الحياة والدنيا ولا يرضون إلا بالحديث عن بحر الوجود القبي بالأسرار؛ وهذا مما فلت شعراء المشرق النصدي له أو التعرض إليه كما أسلفنا.

ثمة أربع صور ذكرت بحر الوجود اثنال منهما لأمم المتنصوفين وقوتهم الشيخ ابن عربي وهو أعنى المتنصوفين بصراً وبصيرة فهو كما يقول د. عبد الكريم اليافي في وصفه: "بذ بذكائه الثاقب إلى أعماق الكون، وتفهم ما على الأرض من أسرار الجائليات، وراعيته على وجه الخصوص عظمة الإنسان الروحية، وسما بطلمح فكره ومعراج قلبه إلى عالم السماوات ورحاب الغيب فلخترق الأسرار، وطاف بحيلته مع الكواكب والأقمار، وجال في كل مبدى جولان الانتصار، ولم يدع أفقا فكريا إلا ارتفع إليه، ولا قمة روحية إلا بلغ إليها" (50) (51) وينتظر د. اليافي إلى السمات الفنية في شعره فيقول: "لم يكن يعنى في شعره الكثير إلا بالفكرة ويعرضها كما انسق له العنصر، فكانت عنايته بالفكر والبيان أشد من عنايته بالأداء الشعري الفني الكامل الرفيع" (52).

يقول الشيخ محيي الدين ابن عربي من مقطعة بعنوان: "في إيضاح حجه ومفتاح محجه":

فلما قضيت الحج اعتقت منشداً

بمجري بين الجهر للذات
والهمس

(48) - محادي، توقيف على مهمات معجزة ص 97 ونص: بحر حرمي بحر عبد ص 127

(49) - د. إدريس مصير، الوجود في بحر ح. كريمة، د. إدريس منقش، شيوخ تلمذة لأمم وجه معادنا للوعي إلى مترونا الأسطاسمي الشمن

(50) - د. علي د. عبد الكريم، دراسات فنية في الأدب العربي ص 366

(51) - مرجع نفسه ص 369

سفينة إحصاسي ركبت فلم تزل
فلما عت بحر الوجود وعانيت
دعاني به - عيدي - فليت طعنا
فلما كنت موجودا بلا عين مبصر
تسورها ارواح أفكاره الخرس
يسف التهي من جث عن رتبة
الإنس
تأمل فهذا القطف فوق جنى الفرس
وسرح عني فأنطقلت من
الحبس (52)

في هذه الأبيات الغم جديدة لم تألفها أذان النقاد القدامى، وصور جديدة مرجت بين المادي والروحاني، وأفكار جديدة مكتفة جمعت بين الواقع والتجاوز ووسعت دائرة النظر حتى بلغت أوج اتساعها ولا سيما أن "من أهم أصول تفكير ابن عربي اعتماد على الخيال" (51) صيغت كلها - بالفاظ نوات منلوات تزيد على مجموع حروفها، وعبارات بضيق عنها أهلها؛ يصن بالبحث التريث عنها ومحاولة شرحها في سيقها.

يقوم الشيخ محيي الدين ابن عربي، بإركان حجة الخالص، والحج لدى المتصوفة "المشارة إلى استمرار القصد في طلب الله تعالى" (53)، ليعود كما ولدته أمه إلى الفطرة السليمة والظهر الكامل، والحج هنا - أيضاً - إطار زمني بجهر بالقول بعد انتهاء مناسكه في زهو وطرب يحمله على الانشاد بصوت دون الجهوري وفوق الفكر الخفي معطفا سيره إلى الذات الإلهية، والمير نوعان: "المير إلى الله متناه لانه عبارة عن العبور على ما سوى الله، وإذا كان ما سوى الله متناهياً؛ فالعبور عليه متناه، والسير في الله غير متناه لأن معوت جماله وجلاله غير متناهية فلا يزال العبد يترقى من بعضها إلى بعض، وهذا أول مرتبة حتى اليقظ" (54)، وأما الذات قبل "مطلق الذات هو الأمر الذي تستند إليه الأسماء والصفات في عيناها لا في وجودها فكل اسم أوصفة استند إلى شيء فذلك الشيء هو الذات سواء كان معنوماً كالعفاء أو موجوداً، والموجود نوعان: نوع موجود محض وهو ذات الباري سبحانه، ونوع موجود ملحق بالعدم وهو ذات المخلوقات، وذات الله سبحانه عبارة عن نفسه التي هو بها موجود لانه قائم بنفسه وهو الشيء الذي استحق الأسماء والصفات بهويته، وذات الله تعالى غيب الاحدية لا تدري بمفهوم عبارة، ولا تفهم بمعوم اشارة، وليس لذاته في الوجود منصب ولا مطابق ولا متلف ولا مضاد" (55).

هذه الذات الأخيرة هي التي يطمح ابن عربي إلى التشرف برأها في شهر سيره الذي يتحول إلى ابتهاج كوني فريد، لذلك كان عليه أن يركب سفينة خاصة منسبة له؛ فينتهي الإحصاس مادة لها، والحصن: "رسم ما يبدو من صفة النفس، قال عمرو المكي: من قال أبي لم أجد حصناً غلبت الوجد فقد ظلت لانه لم يدرك فقد

■ الفكر هو

أحضر معلّك

في الطلب ليستدر

ملهما معرفة تلة

⁵¹ يقول ابن عربي ص 29

⁵² داني، عند كزير، ص 57 وفيه في ذات حربي ص 372

⁵³ محي محمد مصصحت، ص 73

⁵⁴ مرجع نفسه ص 36

⁵⁵ المرجع نفسه ص 103

مؤلف ذاتي 62

المحسوس إلا بحس^(٦٧)، فتعصى سفينة الصبي لحدى الصور العظم التي لا مثيل لها في الشعر العربي، بتبعها أيضاً بصورة بتيمة فيجعل سفينة لخصاله تسيرها

رياح أو أرواح. كما ذكر ليمثل بين جمعيّ فريح والروح، ثم يسند الأرواح إلى الأفكار، والفكر: "هو احضار معرفتين في القلب ليستثمر منهما معرفة ثالثة، ومثله أن يعرف أن الأجرة خير وأبقى وما كل خير وأبقى كل بالاختيار أخرى، والقرص من التفكير تحصيل العلم في قلبه فوجب ذلك حالاً وفعلاً بهما نجاة، وهما من ثمرات العلم، والعلم ثمرة التفكير"^(٦٨)، ثم يسند الأفكار ويعنها صفة انسانية سلبية هي الخرس لتكون أمانة على المر العظم؛ فتعوى هذه الصورة المركبة ثلاثية الأبعاد "الأرواح والأفكار والخرس" والصور ثلاثية الأبعاد نادرة في الشعر العربي. والإطرار المكاني للمشهد عامة ولفسفية خاصة هو بحر الوجود و"يستعمل ابن عربي البحر في مقابل البر للدلالة على الباطن والمعنوي في مقابل الظاهر والبدني"^(٦٩) و"يستعمل ابن عربي أحياناً - ومن البحر صفته: الاتساع، الشمول، الأملية"^(٧٠)، وكذلك فالبحر "من الأمور العرفانية التي تتمتع بدلالات موجية استطاع ابن عربي أن يستغلها في بنيته الفكرية فترد "بحر" عنده على الغلب في سياق نص عرفاني علمي لتتضمن مفهوم الطوم والأسرار"^(٧١)، ويمكن الجمع بينها فيكون البحر - عنده - رمزاً للاتساع والعلم المعنوي الدقيق، وبأسلوب التشبيه البلاغي الإضافي يسند البحر إلى الوجود "وهو وجدان الحق في الوجود"^(٧٢) أو هو "وجدان الحق ذاته ذاته بذاته ولهذا تسمى حضرة الجمع حضرة الوجود"^(٧٣)، ولايضاح ذلك أورد قول ابن كمال باشا: "ترقى العارفون من حضور المعجز إلى نروة الحقيقة واستكملوا معراجهم فأروا بالمشاهدة الحقيقية أنه ليس في الوجود إلا الله"^(٧٤)، وكذلك فإن ابن كمال باشا يحلل تصوير الوجود بالبحر تحليلاً راسخاً: "وتمثيلهم بالبحر وأما وجهه إنما هو في الوجود والتسلط المعنوي على هيكل الماهيات القابلة المعبر عنها في لسانهم بالأعيان الثابتة فليس البحر بمنزلة حقيقة الوجود، وأما وجهه بمنزلة ما ظهر منها في الماهيات القابلة لأن يكون مظهر لها لا لذات الله تعالى وأرتباطه بالذوات الممكنة"^(٧٥)، ومن ثم تتجاوز تلك السفينة هذا البحر الواسع العظيم وتصل إلى ساحل العقل فتري - أو يرى صاحبها - الذات العليا المتعالية عن الجنس البشري، فيسمع هناك نداءها له بإعظم اسم أطلقه الله جل وعز على خلقه "العبد" نسباً إياه إلى نفسه "عبدى" و"لا يكون العبد في الحقيقة عبداً حتى يكون قلبه حراً من جميع ما سوى الله عز وجل فعبدك يكون في الحقيقة عبداً لله، وما سمي الله تعالى المومنين باسمه أصح من العبد"^(٧٦)، فيبلي دعوة الخلق جل اسم طاعتاً، والطاعة: "إنما هي في

■ تولى العارفون

- من خصيص
- المجاز إلى نروة
- الطيفة، واستكملوا
- معاجهم فأروا
- بالمشاهدة العقلية
- أله ليس في
- الوجود إلا الله

- ^{٦٧} - مرجع نفسه ص 77
- ^{٦٨} - مرجع نفسه ص 7
- ^{٦٩} - مكاتب محمد مصطفى ص 83
- ^{٧٠} - مرجع نفسه ص 84
- ^{٧١} - مرجع نفسه ص 84
- ^{٧٢} - ابن عربي، شرح ص 14
- ^{٧٣} - كاشاني، ص 7
- ^{٧٤} - من كمال بحث، ص 104، 105
- ^{٧٥} - مصدر نفسه ص 84
- ^{٧٦} - حقي، معجم مصطلحات ص 182

الإخلاص والاحتجاء في تجنب الرياء عن القلب" (٦٧) "والطاعة مسليقة بين العباد في الظاهر والباطن" (٦٨) "والطاعة عند أهل الحقيقة منقصة شريفة صادقة للتقرب إلى الله" (٦٩) "والطاعة هي عدم الخلة عن ذكر الله وهي في نفس الوقت عدم المخالفة والاعتراض" (٧٠) ..

واتمرت هذه الطاعة اضلاعاً مضاعفة لجهدها وكذاها؛ فكانت الدعوة والحديث في قوله "تأمل فهذا القطب فوق جنى الغرس"، والروية والمعينة؛ فعلمين موجوداً إزلياً أبدياً، ولكن هذه المعينة تحت

على طريقة الصورة الإيهامية -بلا عين- ثم يفكر -أيضاً- جليل الإله سبحانه عليه، وهو تسريح العين أو الذات لتتطلق من قضبان اضلاعها وإسار سجن الحياة الدنيوية، والعين: "إشارة إلى ذات الشيء الذي تبدو منه الأشياء، قال الواسطي: وقوم علموا مصادر الكلام من أين فوقوا على العين فاعاهاهم عن البحث والطلب".

وأخيراً؛ أذكر أن هذه الأبيات -المتفردة في موضوعها- متفردة في صورها البهرية الجديدة نوات التقية العالية المتسقة في إطار النوع البلاغي المعروف بمراعاة النظر، وتمثل بمجملها مرحلة النوحة الفنية المركبة المتعددة، إلا أن البحث لا ينزه الأبيات عن وطأة نظم هذه الأفكار الدقيقة والخيالات البعيدة.

ونحصر ثانية صور بحر الوجود لقوة العارفين الشيخ ابن عربي وتكثف في عبارة دقيقة خاصة:

ويا عجباً من فرحة خوف قورمت

ولكنني من كشف بحر وجوده

عجبت لقلبي والحقائق هم

كذلك الذي أبدى من النور ظاهراً

تختلف صورة بحر الوجود في هذه الأبيات عن سابقتها، فهو ينسب الوجود إلى الذات الإلهية؛ فيبدي استعرايه من قلبه الذي يتقلب بين السعادة والحزن معاً مع أن هذه الذات الخلقية قد جلت فيه، وهذا القلب الذي لا تجد له حدود واتسع للمدات العليا ليس هو مجرد "الحم الصنوبري الشكل المودع في الجانب الأيسر من الصدر" (٧١)، ولكنه: "جوهر نوراني مجرد يتوسط بين الروح والنفس وهو الذي تتحقق به الإنسانية، ويسميه الحكماء النفس الناطقة، والروح باطنه والنفس الحيوانية مركبه وظاهره المتوسط بينه وبين الجسد" (٧٢)، وهو أيضاً: "لطيفة ربانية روحانية لها تعلق بالقلب الجسماني كتعلق الأعراف بالأجسام والأوصاف بالمواسفات، وهي حقيقة الإنسان، وهذا هو المراد من القلب حيث وقع في الفران أو السنّة، وإلى هذا المعنى أشار بقوله تعالى: (إن في ذلك لذكرى لمن كان له قلب) فهو النور الأزلي

■ ما وسطي
سمائي ولا أرضي
ولكن وسطي قلب
عبد المؤمن.

٦٧- مرقس، مجمع مصنفات صوفية ص ١٩٦
٦٨- مرجع نفسه ص ١٩٧
٦٩- مرجع نفسه ص ١٩٨
٧٠- نقلي مجمع مصنفات صوفية ص ١٩٨ ١٩٩
٧١- بلور ص ٢٦
٧٢- نقلي مجمع مصنفات صوفية ص ٢١٨
٧٣- الكنتي مصنفات صوفية ص ١٩٨
مرفق أدبي ٦٤

والسر الطي المنزل في عين الأكوان لينظر الله تعالى به إلى الإنس واليعبر عنه في الكتب بروح الله المنفوخ في روح آدم حيث قال: (وتفتحت فيه من روحي) ويسمى هذا النور بالقلب لعمان: منها أنه نبيه المخلوقات وزيدة الموجودات جميعها، فسمى بهذا الاسم لأن قلب الشيء خلاصته وربوته، ومنها أنه سريع القلب وذلك لأنه بقطعة بدور عليها محيط الأسماء والصفات، ومنها أن القلب لحقائق الوجود كالمرآة للوجه، ولما كان العلم سريع النعير في كل نفس اتلعب عكسه في القلب فهو كذلك سريع النعير⁽⁷⁴⁾؛ وصفوة القول: أنه قلب العبد

المومن بالله كما في الأثر المرفوع "ما وصفتي سمعتي ولا أرضي ولكن وسعتي قلب عبي المومن"⁽⁷⁵⁾. ويتعجب الشيخ ابن عربي مرة ثانية من قلبه لأنه يظل متحيراً ظاهراً إلى معرفة الحقائق؛ والحقيقة "هي إقامة العبد في محل الوصال إلى الله ووقوف سره على محل التنزيه، وقيل الحقيقة: سبب أثر أوصافك عنك بأوصافه؛ بأنه الفاعل بك فيك منك لا أنت"⁽⁷⁶⁾ وذلك لأنه بعد الكشف وهو: "الإطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني العبيبة والأمور الحقيقية وجوداً وشهوداً"⁽⁷⁷⁾ أي بعد أن كشفت له الذات العليا ببحر وجودها وعلمه الحقيقي، ثم يطل كل ذلك تظلياً نكياً بأن الأجسام الكثيفة المظلمة -ويسمى بها الجسد الإنساني- وجسده خاصة لا يمكن لها أن تتجانس والنور ويقر قرارها، والنور في تعريفات ابن عربي هو: "كل وارد إلهي يرد الكون على القلب"⁽⁷⁸⁾ وهو -أيضاً- "اسم من أسماء الله تعالى وهو تجليه بلسمه الظاهر أعني الوجود الظاهر في صور الأكوان كلها وقد يطلق على كل ما يكشف المستور من العلوم الدنية والواردات الإلهية التي تعبرد الكون عن القلب"⁽⁷⁹⁾ والنور كذلك: "هو الحق، ويسمى نور الأنوار لأن جميع الأنوار منه، والأنوار المحيط لأحاطته جميعها، وكما أشراقه وبفوقه فيها للطفه"⁽⁸⁰⁾.

وأخيراً أشير إشارة سريعة إلى بعض السمات الفنية في هذه الآيات فهي تعتمد أسلوب التضاد والمقارفة، كما يظهر أثر التناقضات الجديدة في المعاني الفلسفية والأثر العقلي في دقة التحليل وعمق التظليل في البيت الثالث، وتتركز بورة الخيال فيها في البيت الثاني. في الصور البحرية الفريدة "كشفت بحر الوجود"، فهي مع قصرها ثلاثية العلائق. وذلك لاتصال طرفي التشبيه بالبلغ بطرف ثالث هو الكشف، وهذا من صعبة الفن شرفيع في الانتماس؛ وهي بذلك تمثل طراز الصور الفنية المركبة المفردة.

بين الشريعة والنصوف بون بين في السبيل لا في الهدف؛ فالأولى تعتمد على النقل ثم العقل، والثانية تعتمد على الإشراف النوراني للقلب وتستعصر العقل، ويستعثر بعضها ظاهراً -بالتنقل، وفي حقيقة الأمر تستقي جنود شجرة النصوف الصافي من ببع الشريعة الحبيب، ويروي هذا النسخ كل فروعها وأوراقها، ويقبل أنوار شمس الحقائق تزهز أفكاراً وتثمر لحواً لا قد تبدو مخالفة لأصولها، ولكن الذائق

■ الشريعة تامل،

والطريقة تظن،

والطريقة توصيل.

⁷⁴ - معني: معجم مصطلحات صوفية ص 82

⁷⁵ - معنوي: كشف معجم 2 199 ر. طبع دعير سخط من لقلب ص 168

⁷⁶ - حقي: معجم مصطلحات صوفية ص 79

⁷⁷ - معجم لغة ص 229

⁷⁸ - من معجم تعريفات ص 21

⁷⁹ - كاشاني: مصطلحات صوفية ص 4

⁸⁰ - حقي: معجم مصطلحات صوفية ص 258

المحقق يعلم ان اصل عصافرة هذه القمرة الطيبة هو سلسبيل الشريعة الشيع. وفي الحكم الحاتمة لابن عربي عشرون تعريفا مكتفا لكل من الشريعة والطريقة والحقيقة تؤكد ذلك وتوضحه، انظر منها:

الشريعة جسم	والطريقة نفس	والحقيقة روح
الشريعة اسماء	والطريقة صفات	والحقيقة ذات
الشريعة بداية	والطريقة توسط	والحقيقة غاية
الشريعة اساس	والطريقة حيطان	والحقيقة سقف
الشريعة اصل	والطريقة فرع	والحقيقة ثمر
الشريعة اسلام	والطريقة ايمان	والحقيقة إيمان
الشريعة تدليل	والطريقة تعليل	والحقيقة توصيل
الشريعة تعلل	والطريقة تخليق	والحقيقة تحقق
الشريعة مقام	والطريقة مرام	والحقيقة تمام

ومع ذلك فقد كان بين الفقهاء المتشددين والمتصوفين المنظرين حرب شعواء سجال، فما برح الفقهاء يكرهون بعض المتصوفين وما قنّى المتصوفون يردون عليهم كلامهم، وهذا أشدّ شرياً أحد كبار المتصوفة في الغرب الإسلامي يحرّص بالفارسي الفقيه الملكي أبي بكر ابن العربي⁽⁸⁷⁾:

■ المروف

خواب الله الصغرى،

فَمِنْ شَاهِدِهَا

تصرف في الطوارئ

والصفحية:

والصفائية

قد تحدث هاء التثنية برائنا
فقوته العظيم المحيط بالقوى
وتسبح في بحر الوجود وطنه
وذاك للتخصيص وللتجديد عندنا

وقد ضعت فكاً نكس من القبر
سفينة معنى قد حوت كل ما يدري
بريح رخاء هذا بلق الفكر
ومن ضلّ ثم بلحق ولو جد في
السبيل (833)

تبدأ هذه الأبواب بتحقيق "اتحاد الحروف" وكل منهما ذو منلول صوفي خاص، فالإتحاد "تصوير ذاتين واحدة، وهو حال الصوفي الواصل، وأقول: هو شهود وجود

²⁷ - ابن عربی۔ الحكم المتقدمة من 28-29

[illegible]

٤٣ - ديوان المشتري ص ٤٣
نصف / لاني ٤٦

واحد مطلق من حيث إن جميع الأشياء موجودة بوجود ذلك الواحد معبودة في نفسها لا من حيث إن لما سوى الله تعالى وجوداً خاصاً به بصير متحداً بالحق تعالى عن ذلك علواً كبيراً وقيل هو شهود الوجود الحق الواحد للمطلق الذي لكل موجود بالحق فينحد به الكل من حيث كون كل شيء موجوداً به معبوداً بنفسه لا من حيث إن له وجوداً خاصاً اتحد به فقه محل⁽⁸⁴⁾ والحروف على المنصوفة كما يقول شيخهم ابن عربي "أخراجه من الخفية فمن شاهدها تصرف في الطوية والسلفية" و"سر الحروف لا يفشي والعارف لا يرقب غير الله ولا يخشى" و"من لم يتحقق بحقائق الأسماء والحروف فهو عن كشف سر غوامض الأشياء مصروف"⁽⁸⁵⁾. إن الحرفين المتحددين هما الهاء وقد أسندها إلى الفقيه بصيغة المفرد، والراء وأسندها إلى ضمير الجماعة المعند إلى المنصوفة "نا" مما يشي بثنائية المفرد والجمع التي

تحمل ضمنها رجحان كفة الطرف الثاني، وكذلك فإن الاحتمال الأقرب هو عودة الضمير إلى الفقير لتمثيل الفقيه والفقير في أغلب الأحرف واختلافهما في الحرف الأخير منهما، إن فالحرفان المتحدان هما هاء الفقيه والعلام وراء الفقير المحتاج والهاء حرف مهموس رخو على نقيض قراء فهو حرف مجهور شديد متكرر⁽⁸⁶⁾ وفي ذلك إشارة خفية ثانية إلى انخفاض درجة الطرف الأول في قبالة الطرف الثاني، ويشخص هذا الاتحاد الحرفي المعنى بالأسرار ويمح فكاً دا أثر عوي مخلص من قيود القبر، ويتبدى هذه القوة الاتحادية الكبرى التي تفوق كل القوى وتحقق بها وتسيطر عليها في لوحة بحرية متناسقة فتستحيل سفينة وآية سفينة أنها ليست من المادة وأعراسها بل هي سفينة معني وجوده هو هي صورة ثلاثية العلاقات- حوت كل من يدري كما احتوت سفينة نوح عليه الصلاة والسلام على اثنين من كل زوجين⁽⁸⁷⁾ وبذلك يفرق كل من لا يدري في بحر الوجود بما فيه من زبد وغناء كما يشي بذلك الاستحسان التناسلي من خير قوم نوح عليه الصلاة والسلام فيمالي من آيات⁽⁸⁸⁾ ويحر الوجود-ها- هو الاطار المكاني الذي تسبح فيه سفينة النجاة هذه، وتكمل أطراف هذه اللوحة يدكر الريح الطيبة اللينة الرفيعة التي تدفع السفينة برفق وهنان وتبلغها المراد، ولكن هذه الريح ليست عادية لأن مصدرها القصي الفكر والقله حيث يلتقي البحر والسماء في خط وهمي فلسفي لا تمخر عباب الوجود بغير هدي، بل لكل شيء حسب وحسب، وفي البيت الأخير يدكر الغاية من هذه الرحلة الخونية، وهي تخصيص المراتب وجذبة الحق و"الجنبة هي تقريب العبد بمقتضى الغاية الإلهية المهيبة له كل ما يحتاج إليه في طي المنزل إلى الحق بلا كلفة وسعي عنه"⁽⁸⁹⁾ والجنب أيضاً "عبارة عن جنب الله تعالى عبداً إلى حضرته"⁽⁹⁰⁾ وأخيراً فإن من لم يعصم بها فلا عاصم له مهما اجتهد.

⁸⁴ - على مصمم مستخدم نسخة من 1492.

⁸⁵ - ابن عربي، حكم حديدية من 13 ص 9.

⁸⁶ - نظير صلبة، تكلف 434، 435 من على من صدقة لا عرف من 191، 941 وفي فقه شمس من 164، 168.

⁸⁷ - فاسي، رُبوب ورمضان من 52، 57.

⁸⁸ - نظير صلبة، فود 281.

⁸⁹ - نفس صلبة، فود 43، 44، 45.

⁹⁰ - نظير، ملاحظات لمدونة من 80.

⁹¹ - نظير، ملاحظات لمدونة من 80.

■ بحر الوجود

هو الاطار المكاني

الذي تسبح فيه

سفينة النجاة.

وإذا كانت لوحتا ابن عربي والششتري متفقتين في تفردهما وكونهما لوحتين مركبتين، وفي العناصر البحرية الثلاثة المكونة لهما وهي: السفينة، وبحر الوجود والريح، فإن اختلافهما بين في مواد الصور وجزبيتهما؛ سفينة ابن عربي من الأحسلس بل من أحساسه هو نفسه، تناسبا مادة أداة الحجة التي بنفسه ملأ ركوبه فيها وحده. موحداً بتخصيصها، بينما سفينة الششتري من المعنى بمعناه المجرد عامة، ولا يشير إلى قيامه بفعل الركوب بل تنشي بذلك الصورة ويشاركة في ذلك كل "ما يدري، من دون تشخيص، وسفينة الأول مسيرة بريح الفكر الخرس في حين أن سفينة الثاني تسبح بريح طيبة مصفوها أفق الفكر، وانقصر ابن عربي على نكر المكان بأنه بحر الوجود، بينما أشار الششتري إلى ما يطفو عليه من غشاء وزيد، كما إن غاية الرحلة الأولى هي المشاهدة الفردية للذات العليا، أما غاية الرحلة الثانية فهي رفع المراتب والافتراق لجميع ركاب السفينة المقتنين به.

■ وفي كل شيء
له آية تدل على أنه
واحد.

والصورة الرابعة لبحر الوجود هي لشاعر الحمراء ابن زمرك يقول:

هدي المعالم لفظ أنت مضاء كل يقول إذا استطلعتك الله

بحر الوجود وفلك (91) الكون وباسمك الله مجراء ومرساة (92)

يختلف إحياء بحر الوجود في هذين البيتين عما سبقهما؛ فصلحيهما ليس متصوفاً عتيقة ولا سلوكاً، أما صور بحر الوجود السالفة فهي لكبري المتصوفين، وعظيمي شعراهم؛ لذلك كل من الطبيعي الأحسلس بذلك الاختلاف في الإحياء والدلالة من الباطن إلى الظاهر، فليبتان الحاضران- لا يهوان تناسبا ذكياً واستفادة من ذخيرة شعرية واسعة واقتباساً من القرآن الكريم، فالشطر الأول ملفوخ من قول المعتنبي مالحاً أبا العتقر:

الأناس ما لم يروك أشباه والدر لفظ وانت مضاء (93)

والشطر الثاني مستمد من قول أبي العتاهية:

وفي كل شيء له آية تدل على أنه واحد (94)

وبحر الوجود من قول ابن عربي والششتري السابقين، وتشبيه الكواكب بالسفن من قول ابن هبلي:

بل لو سريت إلى الخلوخ بعزما سرت الكواكب فيه وهي سفن (95)

وأخيراً الاقتباس الواضح من الآية القرآنية الكريمة (وقال اركبوا فيها باسم الله مجراها ومرساها إن ربي يظهر رهيماً) (96).

91 الفلك بمعنى
92 لؤلؤ أو زهره ص 98
93 يقول معتنبي ل 2-3
94 يقول أبي العتاهية ص 114
95 يقول ابن هبلي ص 359
96 سورة الأنبي 68

دراسة

عند الرافعى

إن نظرية الحب والجمال التي يمكن أن نسميها فلسفة، تصدر عن تجربة
"الرائعي" الذاتية في الحب الذي عرفه منذ أن خلق قلبه لأول مرة عندما التقى بـ
"صغورة" عشيقته الأولى إلى أن غادر الحياة وعلى مكتبته رسالة فيها مودع إلى
أفقاء.

■ لا يصح الحب
بين اثنين إلا إذا
امكن لأحدهما أن
يقول للآخر : يا
أنا.

نشأ "الرافعي" شاعراً موهباً، صاحباً لمهارة فائقة في فنون اللغة، ولعب الذي عكسته كتاباته الشعرية، ولدت عليه بدائل تسمو فوق الغراب والشهوات. يعرف "الرافعي" الحب بأنه: "قدرة الإنسان على قلب إنسان فهو من ثم قدرة على الكون المتصل بالخلق، وهو بهذه القدرة أنشبه بالوهمية لو ساء في الفن أن توجد الوهمية عاجزة عن كل شيء، إلا أن التصرف في مخلوق واحد، وهو بكل ذلك إما حقيقة كبرى وإما سخرية كبرى" (١٠).

²⁷ هذا الشخص أورد، معتمداً على جبري بروج، ونشرة أي مصنوعة في مسقط رأسه "أوليفي الكلب بين المحافظة والتجديد".

[6] S. G. Jiang, *Combinatorics of the symmetric group*, Progress in Mathematics, vol. 162, Birkhäuser, Basel, 1998.

70 موقف الأنبياء

يقصدها "الرافعي" في نظري، لا تكون من طرف واحد الرجل أو المرأة كما يرمع "مصطفى الجوزو"⁽⁹⁰⁾ بل قد تكون هذه الفترة من حبهما وعشقهما: أي الرجل والمرأة معاً: إذ مجموع القوانين يمكن إطلاقه على أحد الطرفين انطلاقاً من قول "الرافعي": "لا يصلح الحب بين اثنين إلا إذا أمكن لأحدهما أن يقول للآخر: يا أمّا"⁽⁹¹⁾، أي يريد اتحادهما في الميل والهوى والحياة والخضوع، كتأهما تبادلًا نفسيهما فنفس كل منهما انقلبت في الآخر وهذه هي حقيقة الحب الكبرى التي يعيها "الرافعي" لأن الحب الناتج عن مثل هذا التفاعل هو الذي يحقق العلية المثلى للإنسانية.

وأما إذا جاءت الفترة من طرف واحد ولم يحصل تلك التزاوج الروحي والاندماج النفسي، التأم فإن مثل هذا الحب يولد بغضاً كبيراً بين المحب وحبيبه وسرعان ما ينتهي ويحطهما أكبر حصمين في عالم النفس⁽⁹²⁾. الأمر الذي جعل الرافعي يقول عنه سخرية كبرى.

فالحب عند "الرافعي" لا يتم إلا إذا تجاوزت نفسه ذاتها وحدودها، ونفقت إلى جمال ومعاني الحبيب التي هي سر لاكتشف الحياة وتثوق الجمال والمعاني التي هي في الوجود.

وصورة الحبيب عنده تزداد جمالاً بنظرة الحب التي تتجاوز الجمال الحقيقي للصورة فتؤثر في ذاته بما تطوره من الإنسانية وبما تخلقه من قيم خالدة تعمل على تطوير النفس والنمو بها⁽⁹³⁾.

وفلسفة الحب عند "الرافعي" تنطلق مع لفظة الحب عند "ابن حزم" في النقطتين التاليتين:

1- إن الحب الحقيقي تابع من التمازج بين النفوس المتحابية: يرجع "ابن حزم" سبب الحب الحقيقي إلى التمازج بين النفوس المتحابيتين، ويرجع الكره إلى التباين بينهما، ولذلك فهو يعرفه بعد أن يشير إلى من سبقه في بحث هذا الموضوع بقوله: "وقد اختلف الناس في ماهيته وقيلوا وأطلقوا والذي أذهب إليه أنه اتصال بين أجزاء النفوس المضمومة في هذه الخليقة في أصل عنصرها الرفيع لا على ما حكاه "محمد بن داود"⁽⁹⁴⁾ رحمه الله عن بعض أهل الفلسفة: "الأرواح أكر مضمومة، لكن على سبيل منسبة قواها في مقر علمها العلوي، ومجاورتها في هيئة تركيبها، وقد علمنا أن سر التمازج والتباين في المخلوقات إنما هو الاتصال والاتصال والشكل دأباً يستدعي شكله والمثل إلى مثله سكن"⁽⁹⁵⁾.

2- إن الحب يجعل الصورة ويزيد تطورها في معانيها: فابن حزم حين تحدث عن الحب القائم على العوامل الخارجية غير التمازج، أشار إلى أن اكتمال حسن الصورة وجمالها يكون بنظرة الحب بقول: "ولو كان علة الحب حسن الصورة الجسدية لوجب

⁹⁰ مصطفى الورور مصطفى هادي آخر في رد عزوية العربية المسئلة على الشروقية، ص 181

⁹¹ مصطفى هادي زوفي، حجاب لأحمر، ص 22

⁹² العبدى نقابة، ص 22

⁹³ مصطفى هادي زوفي ورفي ورد، ص 139

⁹⁴ هو ابن موسى، حجاب بنظري، واحد لمتفق على مذهب أبيه توفي عام 297 هـ 909م

⁹⁵ ابن حزم حوى نسخة، ص 626

الا يستصن الأنفس في الصورة. ونحن نجد كثيراً ممن يؤثر الاننى ويعظم فضل غيره ولا يجد محيداً لقلبه عنه" (184).

وهذا الحب الذي يعنيه "الرافعي" ومارس من خلاله كتاباته هو "مما يشتغل إلى ما ينقسم، من حب نفسك في حبيب تهواه، إلى حب نفسك في قريب تهره، إلى حب الإنسانية في صديق تبره، إلى جانب الفضيلة في إنسان رأيت أنساقاً فجلت له وأكبرته" (185).

فهو ليس كالحب المتعارف عليه عند أبناء جيله، إذ الحب عندهم "هو حيلة الحياة لإيجاد النوع، ولكنه عند "الرافعي" هو حيلة النفس إلى السمو والإشراق والوصول إلى الشاطئ المجهول، هو نافذة

تطل منها البشرية إلى غاياتها العليا، واهدافها البعيدة، وأملها في الإنسانية السامية، هو مفتاح الروح إلى عالم غير منظور تتنور فيه الأفق المنير في جانب من النفس الإنسانية، هو نبوة على قدر اتبيها فيها الوحي والالهام، وفيها الأسراء إلى الملا الأعلى على جناحي ملك جميل.... هو مادة الشعر وجلاء الخاطر وصقل النفس وينبوع الرحمة واداة البين" (186).

أنه حب يشبه سجدة عبد واطفاً طاهر (187) "إذا سئمت فيه نواحي الصدر، واعتذلت به بوازي الكبد، وتوق فيه عند النية، واستوى غيبه ومشهده كل أنشبه بقوة سماوية تعمل عملها لتبدع من الإنسانية شعراً أسمي من حقائقها، كما كانت الإنسانية نفسها قوة عملت أعمالها لتبدع من حقائق الطبيعة خيلة أجمل من مانتها. فحس العقل تخلقه الإنسانية بالجمال، ومن ثم فالحب كالطبقة بين الإنسانية والالهية" (188).

ونوضح "الرافعي" حقيقة الحب أكثر بقدم هذا المثال في قوله: "فإن أحب ورأى حبيبته من فرط أجلاله أياها كأنها حبال ملك يتمثل له في حلم من أحلام الجنة، ورأى في غنوبها صفاء الشريعة السماوية، وفي خديها نوافذ الفكر الإلهي العظيم، وعلى شفاتها أحمرار الشفق الذي يخيل للعاشق دائماً أن شمس روحه نكاد تمضي.... ورأى في جملة الجمال تمثل الفن الإلهي الخالد الذي يدرس بالفكر والتأمل لا بالحوس والتبصير، فأعطاهما كأنها روحه فذلك هو الذي يشعر بحقيقة الحب ويظهر معناه السماوي، وهو الذي يقول لك صادقاً مصدوقاً إن كل لفظة من لغة الطبيعة هي تفسير معنى الحب كأنها صلصلة الملك الذي بهجا الأنبياء بالوحي في أول العهد بالرسالة" (189).

ومن ناحية أخرى فالحب عنده "كالانكسار نحو الطفولة من جهة واحدة من جهات النفس" (190)، فهو لا يرى بين حب الابن لأمه وحب العاشق لحبيبته فرقاً إلا

■ الحب

كالتكلم لعمو

الطفولة من جهة

واحدة من جهات

النفس.

184 - مصنف رسالة ص 61

185 - مصنف رسالة ج 1 في ص 10

186 - محمد سعيد عريس حيد برهفي، ص 9

187 - مصنف رسالة ج 1 في ص 19

188 - مصنف رسالة ج 1 في ص 28

189 - مصنف رسالة ج 1 في ص 10

190 - مصنف رسالة ج 1 في ص 22

في النضج، يقول "الرافعي": "الطفل يرى في أمه البداية والنهاية لأن طفولته ستار بينه وبين ما وراءها، وكذلك العاشق يرى في حبيبته بداية ونهاية معا، لأن حبه ستار بينه وبين ما بعده"¹¹¹.

وهذه المفاهيم قد يكون "الرافعي" استوحاها من العلاقة الطيبة التي كانت تربطه بأمه المتوفاة، فمن روحها المرفقة في الأجواء كان يستقي معانيه. لأن واقع مجتمعه المندس لا يحتوي على هذه الصفات والمعاني فكان ذلك سبباً في ابتعاده عن الواقع، أو بمعنى آخر معالجة واقعه من خلال ما هو أسنى في طهارته. وهو في ظني ما جعل "الرافعي" يعت الحب بالعبودية، ويجعله مبدأ العبودية الصحيحة لله¹¹².

والخلاصة التي انتهي إليها هو أن: الحب عند "الرافعي" ليس من علم الأرض بل هو سموي، وأسلوبه صوفي، إذا انخفض قليلاً وقع في طبقة بين الانسانية والالهية¹¹³، وإذا ارتقى إلى مثواه فهو يصل إلى الله وعبوديته. واللغة وحدها هي العنصر القادر على تجسيده.

ومن هاهنا كان الحب عند الرجل مصدر الهام لأهل الخيال، وناموساً مصوراً للقوة المتخيلة¹¹⁴، يقول: "فلي صجر أهل الخيال من الخيال لا يصلحهم إلا الحب"¹¹⁵.

فلقاء الحب الصحيح في قلب من خاطره الهوى يعني زيادة شعاع في العيون¹¹⁶، ويعني إحياء النفس التي صاحب ذلك القلب يفهم به سر الجمال في الصورة الشعرية التي يلبس منها الحبيب جملة ويخرج من تلك المعجم إلى فهم الطبيعة ويدرك كل شيء من الجو الخيالي البديع المحيط به، فتشمل نصه العنيفة على أفق واسعة من جمالي الخليفة مادام في نفسه تلك الحب¹¹⁷.

وقد تصدى "الرافعي" إلى كثير من الدعوات والافتكر التي كان أصحابها يهدفون إلى تخدير عقول الشباب بها، يصحح المفاهيم، وينقذها بالزيف والانحراف يقول: "كل الصفات السامية متى نزلت إلى الدماء والأوشاب وهذا الهمج الهامج في إنسانية الحياة، تحلوها أسماء من طبائعهم لا من طبائعها: فاسم الفضيلة عندهم غفلة، والسمو كبرياء، والصبر بلاهة والأناة حمافة، والروحانية ضعف، والعفة خيبة، والحب اسمع الصق"¹¹⁸.

فيكون الحب الذي يعني إيماي النفس بكانن ظاهر¹¹⁹ لا يدرك الإنسان قيمة الأشياء ولا يكون هناك أدب ولا فن جميل.

■ يدرب الحب لا

يدرك الإنسان قيمة

الأشياء، ولا يكون

هناك أدب ولا فن

جميل.

¹¹¹ مصطلح صديق رافعي ورق ورد ص 292

¹¹² مصطلح صديق رافعي خليل ص 29

¹¹³ مصطلح صديق رافعي ورق ورد ص 198

¹¹⁴ مصطلح صديق رافعي صديق لأحمد ص 21

¹¹⁵ المصنوع نصه ص 2

¹¹⁶ مصطلح صديق رافعي ورق ورد ص 29

¹¹⁷ المصنوع نصه ص 27-26

¹¹⁸ المصطلح صديق ص 27

¹¹⁹ المصنوع نصه ص 212

فحديث "الرافعي" عن موضوع الحب يجره دوماً إلى الحديث عن موضوع الجمال باعتباره منطقاً وغاية.

فهو يرى في موضوع الجمال رأياً جديداً، أوجبت عليه نفسه بياته، لذا عجز عن تعريفه أسلافه وأقرانه من الفلاسفة والعلماء والمفكرين⁽¹²⁰⁾؛ يقول: "لو أنني سلكت تسمية لعلم الجمال لسميته: "علم تجديد النفس" فإن الجميل الذي لا يجدد بمعانيه حواسك وعواطفك ويعودها غضة طرية كما فطرت من قبل لا يسقى جملاً إلا على لغة المجدد"⁽¹²¹⁾، و"ليس بجمال إلا ذلك الزوج الذي يرفع النفس إلى افق الحقيقة الجميلة، ثم يفتح فيها مثل القوة التي يطير بها الطير، ويدعها بعد ذلك تتراعى بين افق إلى افق"⁽¹²²⁾.

وهو إذ يحلل هذا المفهوم ويتعقّق في شرحه يتوصل إلى تجديد حقيقته في قوله: "الجمال في حقيقته التي لا تختلف إنما هو معنى من المعاني الحبيبة تعلق بالنفس فيحدث فكراً متمكناً تتطاول له هذه النفس الماشقة حتى يبطع في أعصابها فيستولي على الإنسان كله جزء من عقله ومن ثم ينقد المحب يفيد لا فكك له إذ لا يجد ما ينزع من عقله أو ينزع عقله منه إلا أن يموت أو نجح"⁽¹²³⁾، وبذلك يحدد "الرافعي" الجمال بمدى حدوث الفهم والتأثير وثبوت هذا التأثير، فجمال نستحسسه بمقدار الفهم، أي كلما ازداد فهمنا إزداد استحساننا له، فـ "هو جمال حاضِع للإنسان ولا سلطان له إلا بعض الميل والرغبة في النفس ومنه كل مظاهر الطبيعة"⁽¹²⁴⁾.

وجمال بعينه بمقدار تأثير الفهم فيها، أي كلما تأثرت بذلك الفهم إزداد تأثيره في عيشنا. فـ "هو الجمال الذي يسلط من ناحية ويخضع من ناحية تقابلها"⁽¹²⁵⁾.

وجمال نجح به بمقدار ثبوت تأثير الفهم فيها، أي بمقدار استمرار ثبوت هذا التأثير بسلط الجمال على العقل فيفقد صوابه⁽¹²⁶⁾.

ولمعرفة الجمال يرى "الرافعي" ألا نسل عنه من نفس الفكر والآبئة عنه⁽¹²⁷⁾، ولا سيما إذا كل فكره فكراً مغيباً هو حطوة عينه في هذه الدنيا، لأنه "إذا عرض له شيء من جمال الطبيعة أسرع هذا الفكر المعبتّل فلما العين وأطل منها فلا تنفذ صفة من صفات الجمال الطبيعي إلا بسلطان منه، فيرى هذا الإنسان الشيء الجميل وكأنه يحدث عنه نفسه الخرساء، بأصابع الأعمى الذي يتعرّف الأشياء بلمسها، وعلى مقدار ما في الإنسان من هذا الفكر القبيح يكون مقدار قبح الطبيعة الجميلة في عينه"⁽¹²⁸⁾.

■ الجميل الذي

لا يجدد بمعانيه

حواسك وعواطفك،

ويعودها غضة

طرية كما فطرت

من قبل، لا يسقى

جملاً إلا على لغة

المجدد.

120 - مصطفى صادق الرافعي رسالة لآخر، ص 124

121 - مصدر نفسه، ص 124

122 - مصطفى صادق الرافعي سميت لآخر، ص 29

123 - مصدر صدق الرافعي رسالة لآخر، ص 124

124 - مصدر حق، ص 4

125 - مصدر نفسه، ص 124

126 - المصدر نفسه، ص 124

127 - مصطفى صادق الرافعي رسائل الأحرار، ص 124

128 - مصطفى صادق الرافعي حديث لآخر، ص 29

ولذلك فهو يدعونا إلى أن نسال عنه عاشقاً يحسن الشعور والتعبير عنه لأنه الشاعر بقلبه وفكره وحوادثه وحبيته⁽¹²⁹⁾. ولأن النفوس هي التي تترك قيمة الجمال⁽¹³⁰⁾.

وهذا الجمال الذي يحدثنا عنه "الرافعي" هو مثل الجمال الكامل الذي لا يقَره إلا مثل الحب الكامل⁽¹³¹⁾. ومن ثم فعبودية الحب هي عبودية للجمال.

كل لموضوعي الحب والجمال مصدران يستمد منهما "الرافعي" صوراً ومعانيهما "المرأة" و"الطبيعة" فغلبهما أرقام فلسفته الأدبية، دون أن يغفل الإطلاع على ما سبقه من كتب خصصها أصحابها لمثل هذه الموضوعات. ففي رسالته بعث بها إلى صديقه "ابو رية" وجدته يطلب فيها منه أن يتصفح "أخوان الصفا"، ويخبره عما إذا كانوا قد كتبوا عن الجمال لأنه لم يقرأ من هذا الأكليل⁽¹³²⁾. كما وجدته في حديثه عن الحب في كتابه "أوراق الورد" يأخذ عن الفيلسوف الكبير "ابن سينا"⁽¹³³⁾.

يتضح من هنا أن "الرافعي" عتَمَ قُلَّ في كتابه "أوراق الورد" بأن هذا الكتاب جاء لسد المكان الخالي في الأدب العربي لا يعني أنه لم تكن هناك كتب في هذه الفلسفة، أو في مثل هذه الموضوعات كما ذهب إلى ذلك الدكتور "فتحي عبد القادر فريد" في كتابه "بلاغة القرآن في أدب "الرافعي"⁽¹³⁴⁾. وإنما وجد "الرافعي" فيما ذكره فراعاً أدركه قمقه حتى يتحلى بالشباب عن مواطن الشبهات التي زرعتها الاستعمار أو كل بيرعها الملحنون من معاصريه في صفوفهم قصد القضاء على دينهم ولعنهم، ولذلك جاءت فلسفته تحمل بنور الإصلاح نحو الفضيلة سمواً بالحياة نفسها، وبهياة الأمة ويقظتها.

الجزائر- جامعة قسنطينة

□ قائمة المصادر والمراجع:

- (1)- ابن حزم الأندلسي: طرق الحسنة في الألفة والألاف، تحقيق: فاروق سعد، دار مكتبة الحياة- بيروت 1980.
- (2)- ابورية، محمود، من رسائل الرافعي، دار المعارف بمصر- القاهرة، الطبعة الثانية 1969.
- (3)- البدرى، مصطفى نمنن: الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد (مخطوط)، رسالة دكتوراه، دار العلوم- القاهرة 1974.
- (4)- الجوزو، مصطفى، مصطفى صافي الرافعي رائد الرمزية العربية المثلثة على السوريقية دار الأندلس- بيروت، الطبعة الأولى 1985.
- (5)- الرافعي، مصطفى صافي: حبيب القمر، دار الكتاب العربي- بيروت، الطبعة: المسبعة 1974.

¹²⁹ مصطفى صافي من رسائل الأحرار، ص 126

¹³⁰ مصطفى صافي من رسائل الأحرار، ص 76

¹³¹ المصدر نفسه، ص 11

¹³² محمود ابورية من رسائل أبو رية، ص 182

¹³³ مصطفى صافي أوراق الرافعي، أوراق الورد، ص 83

¹³⁴ في هذه القصة فريد بلاغة للقرآن في أدب الرافعي، ص 46، 47

- (6)- الراجعي، مصطفى صائق: رسائل الإحزان في قصيدة الجمل والحب. مطبعة الهلال بمصر 1924.
- (7)- الراجعي، مصطفى صائق: المسحاب الأحمر مطبعة الاستقامة بالقاهرة، الطبعة السادسة 1955.
- (8)- الراجعي، مصطفى صائق، أوراق الورد رسائلها ورسائله دار الكتاب العربي- بيروت، الطبعة الخامسة 1973.
- (9)- ادريان، محمد سعيد، حياة الراجعي. المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة- الشركة الشرقية للنشر والتوزيع- بيروت، الطبعة الثالثة 1955.
- (10)- فريد، فتحي عبد القادر: بلاغة القران في ادب الراجعي، دار المنار للنشر والتوزيع- القاهرة، الطبعة الاولى



القرابين

شعر: محمود نقاشو

فهل نهلجُرُ؟ ...
 أم نطامز بالسكوت فَنُزجِجَ الآتي..
 مني اقترِب الشهيق
 وأنبئتَ ههنا وروذ الضوء،
 وارْتَفَع الصهيلُ
 * لك أن تكون كما أكون
 وإن أكون كما يكون الطيبون
 إذا تحطَّنا الشتاء إلى مفارق
 خلصنا
 فستهبط الذكرى قريباً فوق
 سطح الروح
 طومت
 ونظي
 وانتظار
 متفجع دمعنا إذا أزعج البكاء
 وأدبرت فينا ربوب اللوز والتفاح نحو
 ختامنا
 وتعتقت فينا الجرار؟
 - كم نحن متفقدون حول الله والآتي
 ومختلفون في باقي التفاصيل
 الكثيرة
 أيها الضدَّ المقدس
 أيها الصنو البغيض
 وأيها الرجل الأواز؟

هل اضيق الصخبُ الشراب
 فنام طير الروح عند نوافذ العنقى
 وقضبان الشبهائك العتيقة
 واستراح المستحيل؟
 قل لي:
 وهل بقي السؤال يرق في فلق الدياس
 كخيط بهجتنا
 ويومض ساعة لعدم الطول؟
 طاب السقوط من البياض
 فلا تصدق ضحكتي إن جاءك الليل
 البهيم
 وحام عند الباب حراس المكان
 فيرب ينطعم العنق
 ولقد تكسر ظننا في هذه السماح..
 فاقطعت لهفتي من قبل يحملنا السكوت
 إلى الكلام المستطيل
 في لحظة بلد الشروء بها عفايد
 النعس
 إذا تلعم نومنا في صحوه،
 وافلق ثمانية سوال الخوف من نوم
 تقبل...
 لا نهذهد الرحيل
 بالآخر الصخب
 اقتربنا من صباح الأريهام

فما أرى غير اليباس يُتَقَى الوقت
 البريء يلبو حزني،
 ثم يجلسُ في جورِ المصيدِ
 المهجور...
 يطلو سورة البلقين من زمن
 الحصار
 حتى يجلجلتي المنعاز
 هل نحن مبدثران في هذا الخضوع...
 أم الرذاذ يكر الآتي؟،
 وليس يحيطنا الصفصاف في هذا
 الهجير
 لننطفئ قبل النهار
 * بل خوفنا وطن
 وغربتنا لوزن
 وللشعر بهيطة من عناقيد الروى سَطَا
 فسنذل دمعنا،
 وحدود فكرتنا تضيق
 تصودُ فلكهُ السماء،
 وليلنا يكي علينا..
 أيتها الوجع الصديق
 - هل مستأضراً لتفتح حيزاً للموت في
 دمننا؟
 وهل هذا الطريق هو الطريق إلى
 خريف الاعتراف؟
 وزهرة الليمون تومض
 والسبيذ هو السبيذ
 وانت انت
 أنا سواي المستحيل
 على خطوط التيه اشرد
 والملوحة تمرق الماء المصيق من
 البناييع القديمة
 في للجصد
 يا دماء أيلمي العذاري...
 في نوافذ لا تطل على أخذ

أنا غريب...
 علق يديك على زجاج الانطفاء
 ولا تقار...
 كي اخذك فكرة
 وتخدني قمرًا إذا حان الفرار
 في ذلك الركن التقينا،
 واقتربنا في الطريق إلى المवाद...
 اتذكر القمر الصغير،
 وواحة الليمون تصبح في شواطئ
 ليلنا؟
 ماكنت أعرف أن ذاكرة ستلفنا
 وتشربنا الاواني حين نطفأ
 والبلاد لهتنا
 ولنا عروش الماء تلو فوق الواح
 الصباح..
 على الجدار
 * بل كان يطلو سندباد الصمت..
 مكتظاً بالبلاد النعاس
 الأدمي
 هنبهة
 الإشراق..
 يبحث عن خيول الضوء فينا..
 عن نلقة دلفة الخضور..
 كي لا يرحل اللون القديم على
 جناحي جنانز
 - اني سواي
 فلا أنا أنت القريب
 ولا أنا أنت الحزين
 فقلني أين الشمال لأترب الصاعات..
 في وطن ولدا حدة ذات
 احتصار
 فئت ممالي في غروب اللون
 طارت في الهبوب أناي
 كيف تكسر الروح الخراب..

ماذا تخشى شرقة الفرنج من لقوى
الطفوس

وشقوة التجديف في هذا التزيّد..

ماذا يخشى شارع التخل الطويل

من الهدل..؟

إذا الحمام ادبرت

واتى جميع العابرين الى

الشواطى

من ثملات الطفولة...

هازين بما تشقت

واتحد

ودم على ذاك القميص بحيطهم...

كي لا يهادر يوسف الاهلى الى عطيقه

في السر

وقت خبئة الورد فشفيف

وقبل خاتمة الخريف

وبعد فاتحة تعبد الشك

والاشياء تنلف في دهاليز

البداية...

مثل حبلى من مفسد...

هنبس الطفولة ساعة بالخلق الزيتون

كي ليكي على موى من الالك

الرغود

إذا نطق اللين ثقية،

وأطلق في دمي

الحراس في هذا الباب

هنبس وصوح الظل...

دغى إليها الحجر الزجهام امد راسي...

من كوى الكس

الخضاب

لارى تضاريس الوجود...

كما تراني ساعة الفقر المحيق

وأدخل في المتاهات الفريقة...

من تقوب الممكن الممنوع في هذا

الخراب

يلرب هذا المبل...

هذا التخل...

هذا النخل...

ملجوى التهات إذا الحمام

تكسرت ابراجه..؟

وتأى الخريف بكل اصوات

الطفولة عن بحيرات المساء

جداولا..

قططا تمشط شارعاً رخواً..

وارصفة سراب

* لك ما تكون

فهل تكون كما

يريد الشاطى الغربى في هذا السديم؟

وهل ستهبط عند نفسك..

انها المفقون في رملي المسير

إذا استراح العابرون على تخوم

الاغتراب..؟

انا حافل بالريح...

لكن السنايل لا تطيق هبوب اشراعي..

فما نفع الرحيل الآن عن هذا المضيق

إذا تجهّم ذلك القمر الصغير

وغوس اروقة

الرغاب..؟

- حنق هنالك انها الطير الحزين

الا ترى شفق الكلام بلوخ

حنق هاهنا،

ودغ السكوت ينوب في حر الكلام

وأنا وانت

وزرقه الوقت الصقيع

ورجفة الضوء الوضع

ولجة اخرى تقريبا على كتف الظلام

إني إليك امد نفسي...

فالتفتني كي أذكك أين معبنا
واين تدفق الظل الثقول
وكيف كاهنة المعكى ترتب الذكرى..
فينسدل المعلم
هل مستنا سحر الشراب...
ام الهزائم ايمت فينا عفايد الملا...؟
خمسین بافدة رميت
وما رميت سوى اليباب
وعشق سيده من الزمن الحرام
خمسین خاتمة، وما زلت طيور الممكن
المسكون فينا..
أيها الوجع العميق
خمسین بارقة، وما كان النعلين يغور
في دما
للذين دفقة أخرى من الروح الثرية..
ساعة الوطن الغريق
من أنت يا قلبي الغريب،
ومن أنا...؟..
اثنان مرتجان في هذا السكون
ونكتفي بلورد والذكرى لنومص يا
صديق
من نحن...؟
أن الموت..
أن تدفق الأنس..
فسيف الحيم يرسم ظلنا في وجهة
بحر...
وخاتمة هريق
والقلب منسدل
فما نفع الشهيق...؟
* أني سوا الله...
فلا تكن غير احتمالي في تشكّل فكرة
بيضاء..
من عقم المحال
قطعنا كسر السؤال..
المرفأ الإلهي - 81

يا سيد الظل الطويل،
واين تخوف الطويل على نوافنا
كذلية الشحوب
واطلق العفوق في دما الوصال
هلجر الي ادا هجرتك..
واستمخ عذر الورود المانعات على
الرصيف
لتبلغ الممنوع إن لآخ الشمال
فجنونا يمتد حتى القيف
والباقي سدى فيما تبقى في السلال
- ماذا علي لوح الشراب يرف..
فل لي يرفيق..
سوي الظنون...؟
وتبيننا مرأنا الأولى..
فدغ لله ما لله
واشرب كي تراني نصف قوس ذاهل
او نصف كسر قلعل
في آخر الليل الهتون
انا مفل..
هل انت مثلي قد بلغت الكأس...؟
هدي شرفة..
فتعل نرسم ظلنا فوق البحيرات البعيدة
ربما تأتي من الاشلاء سيده الفنون..
ولا نحس لوقعها صوتا..
ولا ظلا لمقعها
ونشققها
ونقبل ذات صبح ابيض
ولندمع بنشف في العيون
انا حافل..
لا استطوع الآن أن اتلو على الفحط
الربيع
إذا أتى قمر إلينا
وسترأخ العاشقون

أنا داخل في فكرتين
 وشرفتي
 واشرب الملقون من هذا الشراب..
 فلا تقول
 ولا اقول
 فهل تعطيني المديوم؟
 ها انت انت...
 أنا سواي..
 فعافر الكس الحميم لنتمي لخرافة
 الآتي..
 وننخل في طقوس الخصب ثابة
 ويعطو النهز..
 في النهر القديم
 هل انت تتبعي..
 سنهبط لحظنين على سطوح الظلمة
 الاولى..
 لماذا تطلب الآن..
 اقترينا من سواحل صبحنا المبتور..
 حلق ظلتنا فوق المدى
 حلق بنا فوق الوهاد
 هاتين مختلفتين..
 معتزتان في هذا السؤال..
 فلا تقامر بالرجوع الى الرمال
 ...

من الرمال
 هذي الشلوط شهية
 وقصبة
 فتعال نلعبها قبيل يؤذن الآتي
 وننخل في السواد
 يا سيد الصمت الميعثر في جهاتي..
 اطلق اللغة الحبيسة،
 واشرب التصون
 وابدأ بالديب
 في الوقت مشع لشمس تؤنس الوقت
 الغريب
 وإذا ارتعى العنقود ثقية بحضن
 الكلب،
 وارتفع الذهب
 انن هنالك في العاد..
 إذا القناد احاطهم
 وإذا السؤال اجابهم
 في آخر الدفق الخصب
 فكذا يكون الطينون
 كذا يكون الخاسرون
 كذا القرايب..
 استبدت بالسؤال..
 فمن يجيب؟؟..



المجذاف

شعر د. نزار بريك هليلجي

-1-

لا يترك المجذاف
عيناه عن الألقى البعيد
وقلبه يتصيد الأقمار
حين تطل من شرقتها
مفتومة بالرورق المحمول
فوق مناكب الأمواج
في عرس الرحويل
أفناه غارقاً
في حضى نداء غامض
ورواه تسرخ
في بساتين الدهول
كلماته ترعى إشارات المدى
وتعب من قطر المدى
لترش أهداب الفصول

-2-

لا يترك المجذاف
بعث بالرداء ويلزم
يعكس التيزر والابام
يلهو
باتكسر الضوء والرخيات
يحتضن انفجارات الكواكب والمشاعر
يحتفي

بلشقة الشمس التي
تفسي إليه بسر نشوتها
إذا استلقت على جسد الأصل
يحنو على نجم هوى
من يرجه
فتلقت حذمة
سحرته حباً
فتقبري
- من فرط بهجته -
يبادلها الهديل
ويذوب وجداً
إن رأى برقاً
يراد عيمة عن نفسها
حتى تعبس
فتنم الدنيا بالفراخ الهطول
ويعود طفلاً
حين يلعب حوله الاسمك
تقفز في حبوب
ثم تغطس
كي تخذل أمها
فوق سطح الماء
ليس لها مثيل
ويطير خلف توارس
سمعت رتبة عالم الشيطان
فقطعت

تَفْتَنُ فِي مَجَاهِلِ الْقَضَاءِ
عَنِ الْبَدِيلِ

3-

لَا يَتْرَكَ الْمَجْدَافُ
كَانَ بَوْمُهُ أَنْ يَسْتَكِينُ
إِلَى الْهَدُوءِ
وَلَنْ يَرُوضَنَّ رَوْحَهُ
كَى يَسْتَطِيعَ الْعَيْشُ فِي دَعَا
وَكُنْ بَوْمُهُ
مَنْذُ الْبِدَايَةِ
أَنْ يَهْبِيءَ نَفْسَهُ
لِلْفُورِ فِي قَبْرِ السَّهُولِ
لَكِنَّهُ الْخَطَرُ الْحَيَاةَ
وَلَا حَيَاةَ
إِذَا تَلَطَّصَ جِلْدَ حَرِيَامٍ
وَرَأْسَ نَعْلَةٍ
وَارْتَاخَ فِي ظِلِّ النَّخِيلِ

4-

مَنْذُ الْبِدَايَةِ
كَانَ فِي أَعْيَانِهِ
مَهْرٌ جَمُوحٌ
لَا يَكْفُ عَنْ الصَّهِيلِ
وَفَرَاثَةِ حَمَقَاءَ
لَا تَهْوَى سِوَى لَفْحِ الْجَمَالِ
وَلَوْ تَخَبَّأَ
فِي جُلُوبِ الْمَسْتَحِيلِ
وَيَرَاهُ تَرَاهُ
بِأَنْ يَفَاغِيهَا الْأَبْدَى
لَا يَخْشَى الْمَوَاتِبَ
أَوْ يَهْدُهُ الدُّبُولُ
وَقَلَاغَ أَهْلَامِ

تَعَلَّقَ قَبَّةَ الْجَوْرَاءِ
تَهْزَأُ بِقُزْمَائِهَا وَيَلْمِكُنِي
وَتَقْرِي هَوْلَ الصَّوَاعِقِ
وَالْعَوَاصِفِ
وَالسَّيُولِ

5-

مَنْذُ الْبِدَايَةِ
كَانَ يَعْرِفُ أَنَّ
مَنْ تَسْلُ رِيحُ
لَا يَقْرُ لَهَا مَقَامُ
أَوْ تَحْدُهَا تَحْوِمُ
أَوْ تَسِيرُ عَلَى دَلِيلِ
لَا يَنْتَمِي
إِلَّا إِلَى النُّورِ الَّذِي
يَتَلَقَّى الْأَنْبِيَاءَ
يَكْشِفُ
سِرَّ جَوْهَرِهَا النَّبِيلِ
الْقَرْنَةُ : الْبَحْرُ الَّذِي
لَا يَنْقَرِيهِ الضُّوْقُ
وَالنَّارُ الَّتِي
لَا تَسْتَضِيءُ
بِغَيْرِ وَهْجِ قَوَادِمِهَا
وَاللَّيْلِ
حِينَ يَضُمُّ اضْدَادَ الْوَرَى
فِي ثَوْبِهِ الدَّاجِي الْجَلِيلِ

6-

مَنْذُ الْبِدَايَةِ
كَانَ يَبْحَثُ عَنْ سَبِيلِ
أَيَقُولُ مَا بِحَيَا
وَيَحْيَا
مَا يَقُولُ

فَلَسْتُ مُجْذَابٌ لِلْكَلامِ
 مِنْ الصدى
 وَمِنْ الرِّكْلِ
 وَرَاحَ يَنْحَرُ لِي شَرَابِيْنُ الْوُجُودِ
 مُبِئْماً
 شَطْرَ الْأَصْوَلِ

-7-

لَنْ يَتْرَكَ الْمُجْذَابُ
 مَا زِلْتَ لِرُوبِ حَيَاتِهِ حَبْلِي
 فَكَيْفَ يَغِيْبُ عَنْهَا
 أَوْ يُعْزِيْهَا
 بِتَعْجِيْلِ الْوُصُولِ



أعشش

لأجراس الروح

شهر : زكي الأسعد

فنتُرك فُجرك في حنكته

فَلَنْ أَنْ هِيَ الْأَسَاعَةُ صَمَتْ

تَفَرَّغَ قَلْبِكَ فِي مَوْجَتِهَا

دُونَ حَسَابٍ

فَفُتُركَ فُجركَ فِي حَنكَتِهِ،

فَقَدْ تَتَبَّعُوا فَشْرَةَ رُوحِكَ

أَعْلَى مَا تَبْلُغُهُ الْخُشْيَةُ

مِنْ أَسْبَابٍ

لَسِجَةُ تَكْفِي لِإِطْلَاقِ الشَّمْسِ

هُمْ مِنْ أَرَادُوا

أَنْ تَحْصِيَ الْبِرْقَ بِأَلْفَةِ الْفَسِيحَةِ،

أَنْ تُشَدَّ الْمَوْتُ مِنْ أَفْنِيهِ،

أَنْ تَمُضِيَ إِلَى التَّنْعَاقِ

كَيْ تَحْطِيَ بِمُطْلَعَةِ عَصْرِهِ

هُمْ حُنْ أَرَادُوا

أَنْ يَرْجُكَ زَمْهَرِيرُ الرُّوحِ،

أَنْ تَجْنُو عَلَى شَفَتَيْكَ،

أَنْ يَرْمِيكَ تَمَثُّلُ الْفَرَاغِ

بِهَسْرِهِ

أَمْسَكَ قَلْبِي

لَا تَقْصِرْ فَلَوْلُو الْبَرِّ

فِي قَارُورَةِ التَّسْلِي،

ثُمَّ فَسَحَةٍ

تَكْفِي لِإِطْلَاقِ الشَّمْسِ

عَلَى الْخَرَابِ بِهَسْرِهِ

لَسِجَةُ الْبِرِّ تَقَالِ

عَاطِرَتُهُ إِلَى عَفْرِ أَخْلَامِهِ

لَسِجَةُ الْبِرِّ تَقَالِ

وَاهَلَّتْ عَلَيْهِ زُهَاءُ فُضَاءِ

مِنْ الصَّوْتِ وَالْمَوْتِ

حَتَّى

اسْتَنْتَبَتْ

لَهُ الْأَزْفَاتُ بِسِرَارِ لِسَرَارِهَا

وَفُشِرَ أَيْتُ

لَهُ الْفَافَقَاتُ بِوُزَارِ أَوْزَارِهَا

فَقَلَّقَ عَلَى أُنْفِ

رَاحٍ يَلْوِي أَعْتَنَهُ بِبَيْتِهِ

تَكْبِلًا بِشَابِهِ

إِلَّا لَشَتَّكَ أَحْمَاسِيهِ بِالْيَنْبَاعِ

لَا خَيْرَ،

أَوْ لِيْلَامَسِ

روني أضواء شهوته
في رويس الجبال

ضربته برائى الهلমে
فاستجار برمضاء سيده
جرحته بتعاعها ذات ومض
إلى أن تمزق تحت شرايينه
وتضرج

بالشفر حتى نهايات اطرافه،
بالنوارس حتى التملقة،
بالحب حتى حدود الزوال

سأبحث بعض الهدوء

ساعصر قتلولة
أوق حصباء قنبي قليلاً
وأمرجها بالنعلين الولود
سأبحث بعض الهدوء
وأرسم نصف مكان

لطي بذلك أضمر ماوى
إذا عنت من اوى الابدية
ذات زمان

قصائد لقمر آخر

شعر : سمير رافع

عينا فنز...

عينا سفر...

أيقونتان عليهما أم المسيح وطفلها

وعمامتان غفا على جرحيهما

مطر يشاء وينتظر...

عينان تنتقلان بي

للقضاء بعض الوقت

في كوبا وفي كندا

وتتحدثان

أخذ أجارة في الصين أو غانا

ويدعو فيهما

مفتاح عاصمة المنجز...

لا أملك الدنيا ، وعيناها مهاجرتان

فخر الزنجبيل هما

وسو سنتان في الحد السواقي الزاهيات

إلى مقر...

سبحان عينيها

تلمن الاسي عن خاطري

فحزضان بي التروغ إليهما

تثيل من زكن لآخر

مثل صيحات البسوس

فألتقي وحدى لأن الحب غالي

والفطام على لوي نقر عسير يا

بشر...

عينا قمر...

خلمل مذعوكن بالصلب الشهي

وفرصتن لخواص تجربة التخلف

من قدر...

اسيا

فمنها مزيج من أصول وانتهاء...

فمنها نسيج

من نبال الوقت والأنسام

والراح المغفلي في دنان الروح

يفتح كبرياني عن عباته

وجود الله في كل المنام...

فمنها قليل مثله

صيفت خلايا من الليمون.

منحور الرضاب

منور الاسنل

مقبول الدعاء...

نقر لديد

رغم اني لم ألقه

وان اتوق من الحياة

تنمر

للخزة الاولى

رايت شغرها

فصعت في مداء

قد كان يدعوني الفجور

لاكتشاف لونه وطوله

ولم يكن زُهدي يرى به
سوى وإيَّه الفرد
وغشيتها...

هذا الخمار البعري
مزحة ثقيلة من أهلها
شرفية

جاء لها أن تخفي الشعر الحادي
عن العيون،

لكن تظهر الشفاه...
يلرب قد حيرتني فاة...

انت الذي خلقت شعرها
فكيف لا تبوح إن تراء؟...

كدي

خزان مخزوقان بالشموس...
بالهما طفلان مسعودين
نساتين

جاهزين للفن
فسي على أمل
وحظرة أعرفه لحوس...

واسلعا

اسنانها
تلخ شغيف فوق فرديد الكلام...
كيف انن

أنجو وكل اماء من حولي
فضير لي

أن الحرق
هل قلت امراً لا يُصدق؟...
لا بانام

تسرم عنها

"فمر" الخجولة أغضبتها ضحكتي

فتوغت براعتي ظهراً نجوم البادية..
لو أنها تدري

لما قطت
لقد كانت (فميرة) ترتدي تحت
المخمل

كنزة مقلوبة
فهدت لعيني عارية.....

العين

من أي ذاكرة تحنرت الصبغة؟
وهل الرياضيات قلقة تجوز جبينها
أم أن جبينها رفوف سحرية؟...

المعالي

بطيبتها غت شبيها لاني
معاليها فوكله بهني

تعوت العروسه رجف كلي
تريد ما فوق وتحمل
اسمي

فيل زالت كبوط اساي عنها
فان يحتج منها غير
ولهم

ما حاجيل

هما خيمتان مظلتان...
لأجمل نفسي
وجنديتان محاربتان...

تدودل عن لوب عيين فترتب
هما حاجيل...
هما فحليل...

ملحق

وَقَرَّتْ قَمَرُ.....

فَأَتَسَّتْ فِيهَا حِينَ اخْوَتَنِي الْجَفُونَ
الْهَذَبُ

أَنَسَهُ وَلَا كَلَّ الصَّبَابَا ...

وَقَرَّتْ عَنْهَا

فِي الْفَرِيدِ مِنَ الْعَقُودِ

وَفِي اللَّيْلِ الْأَلْفِ

فِي عَشْرِ التَّوَصَّيَا ...

وَسَمِعْتُ مِنْهَا

خَفَقَ رِفْقَهُ السَّوَرِ

إِذَا تَحَوَّجَ عَلَى الْمُضْحَايَا ...

فَبَايَ تَوَلَّى اخْتَفَى

لَأَجِيرَ غَرَى الرُّوحِ

مَنْ عَيْنَ الْمَرَايَا.....؟

إنطفاءات

شعر : ماهجہ قاروط

-7-

أخلقُ تلك التواظف
حتى تضيق الأتونة أكثر أكثر؟
ثم لتصبح شاسعة الضيق
نفت
بوسعي أن أتمزق من داخل الحرف
حتى يغز النعاس السحيق
سأبقى ولن أتحرك
تتسخ الروح لو جسدي هز جذرة
مزتين
دمي أبدا لا يطلق
أنا كيف لا أحسد السقف
والسقف مبتعد عن دمي
خلسة لا أمل
ألا من شتاء
يوسع حيطاته الموت
كي أهطل الآن
لو أخرف الباب ما كنت أمسكت قبضة
قلبي
ولا خربت شفتاي التمتد في فب ثغري

-2-

طفوت على المنع
كي يبرا الحزن منك

ولكن سقطت

وألفت من قدميك الهوى
حين كنت ستصعد حتى ذرا الماء
ما عاد وجهك يكتظ بالفتح
من كثرة الظما المعتبك
تمنيت أن تصبح الماء
حولك لئلا تظلم
دمي لك
ها قد مسحت الجدار
ولم تمتد الشبايبك
هزتك كيف سترحل عنه ، متى ؟
والحقلب فارغة.

-3-

قليلاً قبل أن تموت الأصابع
لو طلب القوم أن أبعد النوم عني
سأبعده بيد الظن
كيف أفكر بالشمس كيف
ولا أحتد بلغ قرشد داخل رأسي
وعدت أنام
أني القوم واتهموني بأنني أرتكب
الصمت
حيناً من الدهر لي في السقوط
ملانكة من حميم
وحيناً من الماء لي ظمأً للقصيد

ليس جنونا إذا ما كلفنا يدي
بين جرحي

4

بكيت وهم يسألونك كيف هزفت القبل
لم يعرفوا أنك الآن
تدرف كل المغيل فتزلق الخيل
كم رجلا تحتوي شفتك
لتصرخ حتى حدود الضائير
فرقت عنك الجموع
تقدمت ثم تقدمت
كلك ظل بانك واجهة الروح
تغيب بالارض
كنت تميل الى الرمل
خشية ان يطعنوا الماء يوماً من الظهور

ما هكذا أتت
تقبع في جسد فوق ما يشتهي الموت
ام تعبت كثيراً
سقطت سقطت سقطت
ابعد الياس اتيت تلتقي للنخل تمرأ
فكيف ستنتظر الريح ان تتفتح نحلاً
غزيراً
ولنت تراوخ في صلب غير مجذب
بقولون عنك فتحت جميع البلاد
وأخر ما سقط الآن عينك
هلا أترت لنا وجه جرحك حتى نراك
أترت ، رايك
حكك ما عاد يعرف كيف سيسند عينك
كنت بما عن دم تنقل الطعنات

قانا

تلبس ثوب العيد

شعر: محمد إبراهيم عياش

1-

حينما طبقت الأرض على جذري
روحي،
ورمت أرجلها الدنيا على جسمي،
تململت ، ولكن دون جدوى،
ففيار الطلع يمتد ، ويزداد انتشارا،
وأرى من فتحة الألام احلاماً،
وأظف دون وعي ،
ثم اصحو استبين الجسد الممتد..،
في أول مشهد
يبدأ العرض بلحن هريبي...
يرتدي ثوباً من الذبيح
والانعاس تصاعد
من بين الشفاه القرمزية .

2-

دارت الدنيا امامي،
طفلة لا تعرف الحقد،
ولا الخوف
وخلفي الف ثوب يتوغد .

3-

ارفعوا الألال عني واتركوني،
لأرى من حلة النهار حيلتي
وأرى آخر جرح هريبي
- قبل أن تطبق أجفاتي-
على الأحساب
امضي يوماً ثوب،
وأرخي جسداً للريح عند النهار،
أرمي جنتي بين العذاري ،
دون قيد أو حساب.

4-

اتلقى من خلال المشهد الثقي نداً ،
أو فظوا هذا بكاس من نبيذ.
تنزف الغمة في كل فصول السنة
الزرقاء،
سيلاً من دماء،
وعلى الارصفة الصماء،
جانوا بالثايل من النعاج ، والزعر،
حطوها على قبر شهيد
أو قتلته القارة الأولى ،

وصار القبر من دون خطأ

-5-

(نثروني) قبل أن ينفث الجرح ،
فأني لغة الموتى ،
وإن فرقتهم هذا الزعاق .
عظموا قبرى بشيء من رمادي ،
واركوبى الد الآن ،
فأني لا أرى بدأ من النوم العميق .
سنت نقت ، نلتها بقّة
وارتفع النهر ،

وطفت فوق وجه الماء ، أشلاء
الزهور .

ويهودا ينشر الزعب ، على الحفنة العظم

والشرقى وعاء .

وبسات الفرح المتسّين ، يلبسن لباس
العهد ،

فلوقت بقايا من حريق .

أو قدوا للعهد نرا ،

وارفعوا الإطباق

فلعموت تنلى ،

... النحوا أقبية الموت ،

فقد يتبدى العف ، على درب من
الضوء ،

على ارسفة اللحن الغرامي ،

كان لأبد من الزهد ،

فإن الماء يغلي ،

والذماء ابتدأت نحن الرجوع .

-6-

وتدور الساعاة الخرساء ،

والوقت تلاشي .

وعلى قمة هذا الجبل الممتد

المرفأ الأسمى 95

نيران

وغيم

وبخل .

كان نيسان على المتفح يصلي ،

ويريق العيدات ،

ربما آخره الوقت

وأخاء بصوات المدافع ،

وأنين الخوف في معصمه الناري ،

في زبد الضحى ،

والأرجوان استقرته الريح نحو البحر ،

والعزم تلاشي بين اخاذ الجبل .

-7-

كيف لا يُغرف للسمت مكان بين أشلاء

الضحايا ،

وصراخ النفس المحنوق من أناتها ،

نقى حين الطر في حب الندى ،

عند اللقاء

-7-

في فصول الزعب ،

كانت وحدها الشئمن تصلي ،

عند محراب الغروب

وعلى بوابة الأقصى ،

يهودا جفج للموت ،

بمتصّ دماء العائدين

ثم يجد عند قدوم الليل ألفاً ينتمي لليلة

الحمرام

لافرق ،

فإن الثّية في صحراء موسى ،

زرد الحقد ،

وكانت هزفت العيد عربون الحصاد

وعلى التقلعة الحمرام ،

اسماء البدايات
وأنشئ للفساد

8-

ويجيء الطفل متهوراً بلون قليل
مشحوناً بنور الكهزياء
صرخ المنفع والعيد تلاشي،
سفرؤا الوقت بعدوان من الكبريت ،
والصبح بقايا من حطب،
بعدها لا يعرف الموقف إلا الله
والريح،

وأحلام فتاة عقلتها ليلة الغري،
على شط القرات
ونداء منء اعلى النيل،
أت منء وراء الأفق المجزوع
والليل تربي في قوارير النساء.

9-

خسئت ايمعة العنقلى أنام البلاد
وبقيا جثث الاطفال
يطوها ركام من رمال .
رووس ابنت للقطف،
مارقت على ارسفة الغف،
والآف المتبايا،
زفها سميت الصباح
وتدور الليلة الحمراء والدنيا،
على دولاى سحر عجري،
رفقت ارقامه المتوداء،
في دائرة العنقلى الترابي الوليد .

10-

خيمت اعمدة الصمت على الجسم
المسجى

وعيون تغرف الدمع،
واعصاب جسوم باردة .
كأنت الآهار تمشي - وعلى نفر
دقوب الفرح الممسي-
فوق الماء
والصبر على كف غريب
صرخة من معنا المسفوح في الاسفار،
موجلت من البحر
ومنء انقاس هابل وآدم .

11-

كيف لا اسكر من خمر الجنوب !!!
والعائيد تلبت من بساتين الفساء؟
كيف لا اشرب من زعتره البري،
- الحن الصبايا -
وأي كل يصلي بين اشجار الصنوبر؟!

12-

لا تعزوني وحيداً
فيقايي والفاسي على الزب
تعد الزيد الأني من البحر،
تعد الجثث ،
الموتى،
وللقبر قضاة
وورثت الحزن مزروعاً،
على اسطحة الخمسين حقلاً،
وتجعت أداري غضب الموج،
وألات الحصا
فرغ البحر ،...
وكأنت جثث الموتى على شطانه
تزيق،
والشمس على اجسادهم ،
تلهو مع الأعصار ،

والفوس تراخي..
وشعوب أنعم الله عليها ،
تستعير النفس المجنوم ...
من آتية ملأى بحب الأرض...

-15-

افتتح جلسة هذا اليوم....
لا تسر التماسلات الاقارب،
والتمس - من ساسة البلدان - عذراً
ونشر الرغب،
وباسم الامن،

جهز فرقة من فرق الانقلاب
فالارهاب قد عم العواصم،
واسترخ في آخر الشرفة،
تلق الموج مذعوراً ،
وتلق البحر الامواج عنف.

-16-

بعد انهم،
تدور الانتخايات ،
فهية صفة للسفك ،
واعبر بين اجساد الصناديق ،
وجند كفناً للموت من بيروت،
وانفن حكمة الله،
على ارض الجنوب،
ليجيء الوجد من حيفا،
وفي جعبته التوراة ..
والحلاخام في حضرته وحي؟...
ولسماء يهوذا
ازرعوا قالموسم الآتي حصاة

-17-

سقطت اصعدة القور
باعناق البحار

تاتيك النماء في جناح النفس الهارب
من سجانته...
والارض خبلى

-13-

ويجيء المصبح من دون ثياب ،
والسماء العربي التحف الزلل،
ومايل الهلال،
وعلى طول المسافات،
وجوة حططت للحرب
سلوث بين ما يحدث في بيروت من قتل
وما يجري على ارض البسوس
وأرى الاطفال يبنون من العودان بيتاً،
وتجيء العاصفة.

-14-

مقلن بلهم...
والالمار في فلان تدبر الحرب،
والوقت بمد الشهوة العمياء،
والارواح تصاعد نحو الله من بين
الزماذ،
ولاميد يهوذا،
ينسجون الثوب من خيط تللى ،
اتراهم يشربون الماء من صرخة
رعد،
ياكف بسطط كل الاصابع
أم تراهم!!
يخدون المبكة الآن ،

ويعوم القمر المجروح
 انهار دماء ،
 وتلاوة صلاة .
 جنودوا اسماءكم قبل سقوط السموت ،
 في منفعة للنيران ،
 فقلدنا سياج من لهب
 واصفوا الصبح ببرق شتوي
 والمسجوا من اجفة الريحان في - فقا

نهايا لسماءات الطرب .
 عطفوا فوق جدار النيل ،
 مصباح انتظار
 واغسلوا الائمة الحمراء
 واسترخوا على قطعة جسم عربي
 واكتبوا اعلانكم من صرخة اتقى .
 على اجنحة الطير المهلج

-18-

تد النعمة تفلحاً ولو زاً .
 وعلى اجنحة الصبح ...
 نجيه الريح ...
 تغدو الأرض فتدبلاً لاحلام اليتامى ،
 بعد ان يعمرها الطوفان ...
 تمتد خلايا لحنين الام ،
 تشوي جسد اللحن على اعواد نظى .
 والنخيل الباسق السحري ،
 يجلو بعد ان ازقة النبع ،
 حينئذ يله القمر - للطين
 لرب الصائعين .

-19-

ويريدون انفجار الملفة الاولى ،
 تماماً عند حد السيف ،

في البصرة ،
 او في نهر مجلة
 ضمرت اجنحة الشسر ،
 وما باتت على الجو الحرانز .
 واستبيح الوطن السفلى
 والحقل مشاغ .
 موسم يحصده المأمور ،
 والباقي حرير وضراب
 موسم للعشب ،
 قطع من الاغنام ،
 حقل وارانب ،
 واستباحوا كلمت الغري
 مذوا جزر البحر بالاف الثعالب

-20-

حملت اسماعنا الريح إلى الرمل ..
 وبثنا نزرع الشمس على ارداد بنت
 عجيبة
 وتلون بلون الشاشة ..
 اعتدنا على قطف المسرات ..
 ويمتد النداء ؛
 تطفأ الانوار ...
 لا يبقى سوى نور بلون العرض ،
 والصلاة تكنظ بحثد القدامين .
 وصراخ الام يمتد على اطراف زلزالي
 مع الريح ،
 وانفعل على قارعة الجسم المسجي
 والاب المكتوب ، عند الاقل المكسور ،
 برقاً شتوياً يخطف الابصار ،
 ان اعظم قاموا
 واذا اصدر وهجا ،
 لخلوا بين شقوق الأرض ..
 فقلت وحدها / فقا/ تلوك الغري ..

تمتد على ظهر المتحاب.

-21-

سمعة الزبح يهوي ،
في جنون الغارة الأولى ، ..
على انجم صبح تنكلى
من غصون الابرياء
وملأنا جوفاً من زرقاة البحر ..
ومن انفاس قابيل ،
فقد مات أبو بكر
وعادوا بشهرون السيف في وجه بلان
ويهود الأرض بينون على انقض
خبير .

-22-

يطبق الصمت
ويرتد صدى صوت المفني :
وحدها الشام تصلي ،
وحدها الشام بكيشون تضخي ،
واحد عن غرب الأرض
وكيش عن رجال (صدقوا ما عاهدوا
الله عليه)
إنه ... عهد الضحية .
إنه .. ارملة العلم ..
بقايا كلمات ..
كتبت فوق أنين الأرض ،
في صمت الزمان .

-23-

وعلى كل جدار عربي ، ..
صور لامرأة لا تعرف الحب ، ..
ولا تستشق العطر ، ..
ولا تظلم ثوب النوم ، ..

قليل تغذي سهر الاطفال ،
والصبح تنكلى من سراويل البنات

-24-

وينادي لصلاة العيد ،
ولحجج يرمون الجمز
وابو جهل ، يوري جسد الشيطان
.. عن رمي الحصيت ،
فقد جاؤوا بلغم صابر عن سيد
الحرب ،
بلن
لا رجم بعد اليوم ،
فأرجم من الإرهاب ،
ولحجج رؤاد سلام .
عقلوا الأركان ،
فألقنوا على باب نظام علقي مستتب

-25-

ويجيء عهد محمولاً على الأكتاف ،
من - قلنا -
بثوب احمر (يبكي على الحلم المضاع)
خصت الساحة بالأناس ،
وقد غابها الاطفال
مثنى وثلاثاً ورباع .
وعلى مفترق الأقوال ،
ناهت لغة الضاد ،
وغارت في شقوق الأرض احلى
الكلمات .

-26-

واعتلئت الشارع المجروح ..
ابني وطناً من علب الكبريت فوق
الأرصعة .
في حدود الفلاكل المنتهى ،

بين نموع الحزن،..

الآمال في زلزلة الغيب،

وفي عتمة غيمة

شتمتني هذه الأرض ،

وصدري لم يكن الا وعاء لاحتواء

الرقم المزي،

في خصرتي الوقت

وفي فكري الحروف المقلدة.

موغل في غابة قلب،

على أجنحة الصمت المسافر

-25-

ونجىء الريح من قلب الصحاري،

منقلات بالنمل.

كيفما تمضي،

تتلاقى مدناً للملح،

تلقى طرقات من غبار.

وتتلاقى لغة في دفتر العطف،

بقايا من رماذ

التصن عتراً ،

ويأخذ بين جذرائك يا بيت،

وهي مقعدا للاعتراب.

لا تقل:

للبحر موج،

فالبهار ابتدأت شق المسافات إلى

الشرق،

لتجتاح البوادي والقفار.

ومن الأسرار،

وما أوقد في ذاكرة الحلم

خفيا الاتمسار.



أوراق

شعر : حاكم عقرباوي

بوصلة

بوصلة الأعمى
نبض القلب
أنا بوصلة القلب
فحين الأعمى

حلج

في الماضي
كان هذا لي يسبقني
إذا الآن
فإن هذا لي يتألق
يمشي خلفي

يسلكه

بتوازنه اللامعقول

يحتفظ الجسد التلحق
بلموص السنوات الخمس

نصفه

الساعة
تبحث عن زمن آخر
في تجري
دون عواقب

التيه

نظيرة الليل حزينه
كل الضعفاء اعتكوا
في كهف واحد

الزمن -



الرحلة الحلم

شعر : مريم المصباحي

تخل عيني مراوید وسنى ...
وتسري أنامل شوقي على جسد
المستحيل
تورقني حمحمات الخيول
تن باعماق روحي...
ويصهل في التبايع الرحيل...
فتمتد واحة ضوء
لتروي ظماء الظلام..
ويسمق نخل المواجه يرخي
فتدبل من بلح الروح
تسقط الرطب الممتناهة
فتلففها شفتاي بشوق الجياح

هطمت باني رسمت بريشة شوقي
على خطوة من خطاي إليك ابتسامات
روحي..
فرقت فراشات وعد الحفول....
ورفت أغاريد بوح السهول..
وبكر في صهوة النور فوق الفسوف
...
وراحت طيور الصباح
تفرغ تشوى ...
ونهر الحنين طوى جناحي خيه
وضم إلي قلبه صفديه ...

سرت بي رياح الخيال على كف وجد
وراح البساط يجوب الفواحي
على غيمة عابره
ملأت سلائي فتأفيت ورد
ورحت ارش على درب خطواتك
الزائره ..
ترأيت لي من بعيد وايد الخطا
وشوق قديم مضى يستحث خطك
على درب ذاك الرجوع
فتهرب من جللك المستبد
وتعدو .. وتعدو...
وكتت يداي تلوحان فوق سفين
الرحيل...
وظل اعتصار المواجه بدمي جرحي..
ومواكب عشق توالي
ونكري تلاحق نكري ...
أتاني الي؟؟....
ام الشوق عبر الشرايين يسري
بروحي وجسمي إليك...؟؟
فأعبر حد المحال وأندو وأندو
الحبي خوفاً بصورك
وأثر قبض سنى لهفتي في يديك..
وأنفك بعد السنين العجاف
واقبني على باب درب الرجوع بقى ...
ونفقات وجد تحت خطاي إليك...

حُلت .. ويمضي البساط!!
إلى أين تمضي؟؟
إلى أين تمضي؟؟
أما من سبيل لذك الرجوع؟؟
أخذي أيا غيمتي العابرة ...
أخذي أيا غيمتي الماطرة ...

وروحك أسكنيني...
على صدر دراته قطرة ...
فمنها عطائي ...
وفيها رجائي
وفيها سلطوي شراع الرحيل...



"الإسلام والمسيحية :

من التناقض والتصادم

في معرض التمهيد :

لا شك في أن عنواناً كهذا يؤسس لمقارنة بلقعة الإغواء ، و ذلك بما ينصوي عليه من مسحة تاريخية تكاد أن تفتت - في مجملها - أربعة عشر قرناً من الشذ و الجذب بين الغرب المسيحي ، والشرق المسلم ، شذاً و جذباً انتهى إلى الاحتكام للمسيح أكثر من مرة ، و بما تختزله تلك المصاحبة في جلها من سوء فهم و تصورات مشوهة من الطرفين على حد سواء¹ و لا شك في أن تلك العلاقة " تشكو من إرباح أو سيطرة المستوى الأيديولوجي / العسكري على المستويات الأخرى الاقتصادية منها ، أو الثقافية ، أو الدينية " بم شكل توحه متشعبة و متداخلة ، تصعب الأجوبة عن الأسباب التي حثت بالطرفين إلى الميكنهات الدامية المتكررة باسم الجهاد ، أو الحرب المقدسة !

لقد حسم الغرب موقفه من حضارات الشرق الأقصى ، أي حضارات الهند و الصين (الهندوسية و البوذية و الكونفوشيوسية - الخ) لكنه لم يفعل الأمر ذاته فيما يتعلق بالحضارة الإسلامية ، ربما لأن حضارات الشرق الأقصى تنتمي إلى دائرة ثقافية مغيرة ، في حين تنتمي الحضارة الإسلامية إلى دائرة حوض المتوسط الثقافية ، و هي الدائرة ذاتها التي ينتمي إليها الغرب الأوروبي ، بما شكل تحدياً لهذا الغرب في ديارته ، ذلك أن الدوائر الثقافية العميقة تتركز أحياناً متقاربة من التفكير بما فيها من حرايات و اختلاف في المواقع لا اختلاف في المصالح ، و أن كان ذلك التقارب لا يصي التطبيق أو المصلحة !

في المنهج

في تمهيد لكتاب " الإسلام و المسيحية " (1) يشير اليكسي جورا فسكي إلى اعتماده المنهج التاريخي / الثقافي في دراسته ، على أنه المنهج الأكثر ملاءمة لموضوعه ، باعتبار " الحوار الإسلامي المسيحي في ملامحه الكبرى ما هو إلا عملية تفاعل ثقافي و تاريخي بين الشرق و الغرب " (2)

و لا شك في أن انقراضي سلاح بط المؤلف كان موقفاً في اختياره لذاته المنهج ، إذ ليس ثمة منهج آخر يتيح له الاحاطة بفترة زمنية ممتدة كذلك ، لكنه - أي القاري - سبق على مباحث أخرى في بلحا المدة موضوع الدراسة ، ربما لأن المؤلف احتاج إلى التوقف عند مراحل كثيرة بعية النحوص فيها ، لذلك نراه يلجأ إلى مباحث متعددة كتحليلي ، أو البيوي ، أو النفسي ، أو الأسنفي ، في محاولة منه للاحاطة بتفاصيل القدرة ، أو استخلاص النتائج الأكثر دقة ، لاسيما إذا وصعب في اعتبارنا حرصه على المصطلح و بقة لوضبط دراسته التي تهدف إلى تقديم

الخطوط العامة لتطور العلاقة بين الإسلام و المسيحية ، بدءاً بالقرن الوسطي التي شهدت ظهور الإسلام ، و انتهاءً بالصورة الحديثة .

في أصل الظاهرة التاريخية

ظهر الإسلام في شبه الجزيرة العربية بين ظهري امبراطوريتين كبيرتين ، الامبراطورية الرومانية (البيزنطية) في الغرب ، وكثفت تسيطر على بلاد الشام و مصر و شمالي افريقية ، التي عرفت باسم " المقاطعة العربية في الدولة الرومانية " ، و الامبراطورية الفارسية (الساسانية) التي نهضت على انقاض البابليين (في الشرق ، وكثفت تسيطر على العراق) .
ومع اعتناق الامبراطور " قسطنطين " الكثير للمسيحية القادمة من الشرق اساماً ، كثفت الامبراطورية الرومانية قد انقلبت من الوثنية الى المسيحية ، وبشكل نهائي ، ولما ظهر الاسلام الى الشرق منهم ، ممتزجاً منهم المقاطعة العربية التي كانت تدين بالمسيحية ، شعر الغرب المسيحي بالخطر وكأن عليه أن يتحرك لدرء ذلك الخطر ، فجاء موقفه منصوباً على مفارقة هامة ، إذ في الوقت الذي أدرك فيه ضرورة التعلم من الاسلام باعتباره الاقوى والاعلم ، كان عليه ان يعاديه بما هو عقيدة معادية ترمس بالطبيعة الانسانية للمسيح (الناسوت) فتضرب الثلوث المقدس في المسيحية عند الكنيسة الكاثوليكية ، المتكئة الى مبدأ التجسد باعتباره المسيح جامعاً لللاهوت والناسوت معاً .

وعليه جاء الرسول محمد (ص) رجلاً مركباً ، " ونبيّاً موعيداً لا يملك الا الادعاءات الباطلة في احسن الاحوال " .

ومن هذه المفارقة ربما كان علينا ان نمسك بجرور العلاقة بين الاسلام والمسيحية ، إذ في الوقت الذي اتفقت المستوى السياسي والصراحي / فيه صفة الطغام المتسح على السطح ، مؤسساً لصورة شوهاء عن الاسلام في مستوى العقيدة والفكر الفلسفي ، معصفاً على الدهر الشعبي في صورة طغام وطوف ، فتأوى الى استعادة المناطق المقدسة من ايدي المسلمين المبررة ، كثفت عملية مثاقفة عميقة تتطور في الاعماق عبر القصور ، ان في شبه الجزيرة الابييرية ، او في جيب فرنسا ، او في صقلية ، او على طول الحدود مع بيزنطة ، بما يعود الى الازهار حالات مشابهة متبادلة بين المصريين القدامى وحضرات الهلال الخصيب والحصارة الاغريقية ، لعل أكثرها مماثلة لدن نحن بصده . يتمثل في الصراع العربي-الروماني خلفي الوقت الذي تراجعت فيه هيبيل " في اسوار " روما " التي حاصرها طويلاً ، لتبدأ مرحلة النصر الروماني ، كثفت النقطة العنيدية في شرق المتوسط وجوبه تفاعل فعما المصق في الحصارة الرومانية ، ذلك ان الاسبان بعد ان استعادوا طينطة ، وصعدوا حجر الاساس للتواصل الثقافي بين الطرفين ، ادقهموا بالترجمة من العربية الى الأوروبية ، وان كثفت تلك الترجمة انتقائية بما لا يعطي الصورة الحقيقية الواضحة عن الطرف الآخر .

لقد ظلت تلك التراجعت في حدود النسبية ، ولم تتجفع في التخلعن من التصورات المظوطة التي طالت الفكر الديني الفلسفي ، فقتهم بطرس الميجل الاسلام بالهرطقة ، واثمة الاكويبي المستعبر بالوثنية ، فيما عمل التفسير يون علي وقف المد الاسلامي ، بما اعكس على الطول المستنيرة في الغرب ، وياترغم من " ادراكها لضرورة تبال القيم الروحية والمالية مع الشعوب الاخرى " حتى ان شاعر من ورى " دانتى " وجد في جحيه مكناً لأبي رش و ابن سينا ، اللذين اثارا بصق في الفكر الفلسفي/الديني الاوربي ، وذلك لي جنب فلاسفة مسلمين اخرين ، بحيث لا يصعب على الدارس لتعير المصاغر العربية الاسلامية في ذلك الفكر في الطروحات " تيرين " حول تأثير " الفتح الاسلامي " في القربين السابغ والنامس للمولاد في مشوء الانقطاعية الاوربية ، كما في ابداع " دانتى " او الاوغسطينية ،

وبدون قلم العرب بترجمة الفلسفة والعظوم الطبيعية القديمة ، لفضهم اهتموا الشعر والاداب والتاريخ الاغريقي ، وذلك عبر مواظبتهم السريين الذين لعبوا دوراً هاماً وتنشيطاً في هذا المجال ، فخلعا عن صورة الاسلام في الوعي الاوربي الحديث ؟

- مقدمات -

فيما كان العرب يتطلعون إلى الخلاص من الحكم العثماني ، بعد أن أطلقت نخبهم المستبصرة الموقدة إلى أوروبا أيام محمد علي وأبيه إبراهيم ، فاجتاحهم حملة نابليون على مصر لتضعهم على احتكاك مباشر بالغرب الأوروبي الشافص ، ولما وصح الانتحار يدهم على مصر والسودان و شواطئ شبه الجزيرة ، وبرت قرصة على الميرين الجزائري والتونسي ، بدأ العرب المسلمون يتكثف مطامع الغرب في بلادهم ، مما ولد مشاعر الحزن والظاء تحوه ، وعليه فيقول بأن "علم الإسلاميات - كما يرى جورج الصبي - بما في اجزاء المخططات الاستعمارية ، فلم يصف إلى التصور الصليبي عن الإسلام إلا صفة الطمعية ، في الوقت الذي اشفاه اساطير وتصورات مشوهة جديدة عنه " يبدو قولاً دقيقاً إلى حد كبير ! لقد راح العرب ينظر إلى الشرق كعالم روحي غريب ، بعد أن ترجم "الف ليلة وليلة" ربما لأنه في "القرن السادس عشر كل قد احرز لقب السبق فما عاد ينظر إلى الإسلام كمفاهيم له" بحيث لم يظهر الاستعراب كفرع مستقل رغم تراكم المعلومات عن العلم الاسلامي" وبما ان هذا الاستعراب كان انتقائياً ، فلقد ظل تصور الغرب بعيداً عن الوضوح والتكامل والموضوعية !

- من سولوفيوف إلى ماسينيون -

مichel Soloviev (3) في نظوره الفكري تلك المجهودات الاولية للحوار الاسلامي المسيحي ، إذ ان "بن" الاسلام مرحلة متطورة في انتقال اللاهوتية من الارواحية الى التروبية . بعد ان وقف من خلال لبث في جذور الخلاص الالهية عند المسلمين على (شكاليين) تمثلت الاولى في محاولة الوقوف على الضرورة الترافيقية للإسلام ، فيما تمثلت الثانية في التسوّل عن هو محمد(ص) وما هو موقعه النبوي ؟

كأس الاوان لا يشر تعليم اللغة العربية في جامعات باريس ، واوكسفورد ، وبولونيا ، وسلمنا قد ان . فلماذا الاهتمام بمشكلة الاسلام ، ودعا نيكولاس كوزني ويوحنا الميغومسي إلى "البحث عن الامور المشتركة" ، لكن سولوفيوف دفع الامور الى الاسم !

اماً ماسينيون (4) فلقد سجل تقدما علميا من خلال مشاطة الطمس في التومترات وجموعات الصداقة و خصوصية في المجمعين العربيين في دمشق والقاهرة ، وتأثيره على البابا بولس السادس ، وبالتالي على مناقشت المجمع الكاثوليكي الثاني (1963-1965) حول علاقة الكاثوليكية بالإسلام .

كان ماسينيون " يعتقد بان الاسلام قد حل بموتبة الضمير من اليهودية والمسيحية ، وأنه يحمل إمكانية انبعثه الذاتية ، كما انه مفتوح لفعل الخير ! وعليه فلقد دعا إلى الاعتراف "بالاسلام كديانة توحيدية مستقلة " وتوقف مطولا عند شخصية الهلاج لأنه رأى فيه الفكرة "الغرب إلى فكرة تجسد الاله في الإنس / المسيحية " ؟

- في العصر الحديث -

وبتداء بمهية القرن التاسع عشر ، والنصف الاول من القرن العشرين ، " الحركة الكنيسية الكاثوليكية ان عليها ان تبني مؤسسة فوق دولية لإدارة الكنائس على مستوى العالم غير الغربي " ربما لأنه بات واضحا بان العالم

الافرو - اسويي سيستقل لا محالة ، فبدأت " بالابتعاد عن تصوراتها الترافيقية في تطبيق الكاثوليكية مع العالم العربي ثقليا " ثم خطا البابا يوحنا الثالث والستون خطوة أخرى في هذا الاتجاه ، إذ " تحوّل موقف الكنيسة الكاثوليكية من الاستعصم بتجاه دعم استقلال الشعوب الافرو - اسبوية " .

لقد انطلقت الكاثوليكية من التمامية (الاسقفية المسيحية) إلى (عادة الاعتراف للتمسنيين ، وذلك

بعد ان اكتشفت اسما واحدة من عدة ادبيات على مستوى العالم ، بما "تلك الكاثوليكي من حلة الانكفاء (القفنداء) الى المشاركة في بناء العالم الذي يعيش فيه الجميع " على اسس انسانية الاجيلية الشهيرة " ما لقيصر للقيصر وما لله " وعليه فلقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين شخاطا متكاملا في هذا المجال ابتداء بالجميع الفتيقي الثاني ، فزار البابا بولس السادس عمان والقدس ، ووجه تحية احوية للمسلمين ، تلاه مؤتمر قرطبة ، وفي اذار عام 1965 تحدث الكاردينال " ف كينج " امام علماء المسلمين في الازهر لأول مرة ، ثم رار الكاردينال بيدولي السودية ثم القاهرة ، وما لبث وقد علماء المسلمين من السعودية ان زد الزيارة بعد سنوات اربع ، اي عام 1978.

واذا كل الحوار الاسلامي المسيحي " تخيويا" وليس جماهيريا ، بسبب من العلق القضي ، والارت الطويل من سوء الفهم " بما دفع اتباع الديانات الاخرى التي " النظر بشفك الى دعوة الحوار تلك ، بعد ان دلت في قوميتها ودينها " الا ان رد الفعل كل ايجابيا في العالم الاسلامي .

لقد ركزت اللقاءات والمؤتمرات السابقة على " البحث عما هو مشترك بين الناس والامم " واستبعدت تلك القضايا الاشكالية في فكر الطرفين ، فصاقت على التعددية الدينية ، والاشترك في التوحيد ، واغلقت المشكلات العظيمة المختلف عليها !

اما في الجانب الاسلامي ، فان المفارق في الموضوع تمثل في انكسار اصل المسيحية الشرافية بالغرب ، بما يحول بحث جوراصكي في وضع تلك الطوائف في العصر الوسيط الى حلة المباحث التاريخية !

لقد ابتدت اليقظة العربية على يد المتنورين المسيحيين الذين لعبوا دورا نشيطا في الصحافة والتعليم والجمعيات والممرح ، بحيث ترسخت اسماء اليازجي والبستاني وفروخ الطور ونجيب غزوري وصولا الى ميشيل عفلق ، ذلك " ان الاستعمار العربي ، ومن بعده قضية فلسطين قاربت بين العرب المسلمين والمسيحيين " بقرغم من عصب الاقليات التي ترى بأنه لا ممتلك لها في محيط العالمية الاسلامية . لكن اصنام الاكثرية المسلمة ، الى تلك التيارات التنويرية الليبرالية منها ، او القومية ، او الملامسة للفكر الاشتراكي اسلمها !

ولما تزايدت الكنيسة الكاثوليكية الى " اقرار الحوار بدلا من التفتش ، وذلك بالقيام على تعزيز الوحدة والمصحة بين الناس والامم " استجاب العالم الاسلامي اليها بالاستناد الى الآية القرآنية " ولو شاء الله لجعلكم امة واحدة " وتجاهلوا بدورهم الاختلاف العنيد في قضايا مطعنة من خلال قول سواء " و" الاله الواحد " الخ

لكنهم في مؤتمر طرابلس " ابدوا تفوها من نمط الحياة الاوروبية ، واقرحوا توجيه نظر البنا الى المخاطر التي تتهدد الاسرة والشباب العالمي ، ودعوا الى الاخلاق " .

- بدلا من الختمه :

وبعد ، فإن الطريق قد لا يبعد متهدا بعد تلك القرون من سوء الفهم المتبادل ، بيد ان المهم في المسئلة هو ان الكثير من اللاهوتيين وممثلي الجماعات الدينية المختلفة " مومنون بن الحوار قد اصبح ضروريا للغاية ، صلافة الى انه اكثر ملازمة وتوافقا مع روح العصر الذي يتسم بالتصالح والتعايش بين الاديان " وستكبل على تلك الاهمية سوق

مقله جورافسكي الذي يرى بان " الحل في اشكالية تعاظم المتبادل بين الشعوب يتعلق به مستقبل الانسانية جمعاء " !

يقي ان تشير الى ان هذه القراءة السريعة لم تتوقف عند عدد فصول الكتاب ، او عدد صفحاته ، ربما ايسا منها بان تنسيط الضوء على طبيعة الاسئلة التي يطرحها باعتبارها جوهره واسمه هو الاساس ، لكنها لا تستطيع في هذه العجالة ان تدعي لنفسها شرف الاطاحة به ، بما لا يفي عن قراءته ، سيما انها - ي هذه القراءة - ترى في الكتاب نفسه - على اهميته - مفعلا الى موضوع شاك ومعد ، ربما قرر له ان يضم السنوات القادمة بميسمه !

□ الهوامش.

- 1- الإسلام والمسيحية - أنيس جودافسكي - ترجمة د. خلف الجراد - سلسلة عالم المعرفة 1996 - الكويت 254 صفحة 7 أصول
- 2- آل ما يرد بين قوسين ملفوف من تلقب الإسلام والمسيحية
- 3- فليبيير سولافيفوف - فيسوف ولاهوتي روسي 1853-1900
- 4- لويس ماسيويو - مستشرق وعالم فرنسي من أعضاء المومنين العربيين في دمشق والقاهرة - ولد في لندن 1914 - توفى في باريس 1987

معمد باقوي معمد



رواية " الحوات والقصر "

للطاهر وطار بين

كثيراً ما نمت، نحن المصطفون ، مصباح¹ علماء الدين أو المصنفين² بالشخصيات الخيالية مضمينين أياها أشخاصاً مستحيل وجودها ومستحيل أن تكون أفعالها وصفاتها حقيقية³، إنها بلاغتها غير قابلة للتصديق.

تعد قابلية التصديق هذه إحدى خصائص الواقعية وهي قريبة من المفهوم الغربي⁴ raïsemblance الذي يعني مطابقة أحداث عمل قصصي لما تعتمد مجموعته الثقافية⁵ أنه حقيقي ويمكن الحدوث.

إن الواقعية في أرائها لإيهامنا بحقيقة ما ترويها تحكي لنا علماً منطوقاً للمثل الخيالي الذي يتصوره ممكن الحدوث فمرجع⁶ Referent النص الواقعي - أن شئنا استخدام مصطلح منطوق ولما في - يوهي بقية مرجع حقيقي وموجود خارج الرواية

كلنا يعلم أن اللغة قادرة على وصف شيء موجود أو متخيل ، لكن النص الواقعي يحاول أن يقتصر على الحقيقة

وجود العالم الذي يصله ، فهو يستعمل نفس الأسماء والصفات والأحداث التي يستعملها أي إنسان لو وصف مرجع حقيقي كغذاء أسماء علم على شخص تقيها الثقافة التي يوجد فيها الأدب كـ " ريدان " في رواية " اللآلئ " للطاهر وطار و " نفيسة " و " حس " و " حبيب " في رواية " بداية ونهاية " نجيب محفوظ و " راسينيك " (Rastignac) و " فوتران " (Vautrin) في رواية " الأب قورويو " لهورتي دي باراك

¹ لا يقتصر أن يكون الشخص انساني موماً كلاً بشرياً

² شخص خلاق له عين وحده ، وهو شخص من شخص (أدوية) هومروس

³ لكل شخص " قابلية تصديق " معينة مرتبطة بمعتقداته ، من اليونانيين للذي يستعمل ر ثلاثة شئ في عالم الأرواح ، في حين يبره عبيد عدم ضرورة أي في ثقافة هومروس إلى جانب " قابلية التصديق " هذه ، هناك قابلية تصديق خاصة بكل نوع ديني لا يمكن ذكره

⁴ راجع هومروس ، فكرة أد - 987 du Seuil La notion de la littérature Paris

موقف الأدبي - 142

يروي النص الواقعي كذلك أحداثاً من الممكن تصوير حوثها في الواقع ، فلما يتذكر تهكم الكاتب الفرنسي فلاديمير سارتر من الرواية " الواقعية " حينما سئلها " بالمركزة تخرج على الساعة الخامسة "

يروي القاص الواقعي أحداثاً كثيراً ما تتمس بالابتدال⁵ لا وجود لبطل بعينه يقوم بأحداث خارقة تثلث إليه الانتظار ان " البطولة " بمفهومها القيمي غريبة عن النص الواقعي ، والبطل الخايف القدرة ليس به وجود مما يسم مال الشخص يطبع تراجمي . فالبطل ، أو على الأصح ، الشخص في الرواية الواقعية يعاقب قوة دافرة فتعطي هذه السمة جعلت بعض النقاد الماركسيون يعتبرون الواقعية الكلاسيكية التي اسموها مقدية - بالنتشالوم - والامثلة كثيرة تؤكد هذا الطبع التشاؤمي الحلي من البطولة ، فلوسيل Lucien في رواية بالزاك " الإلهام الصعبة " "بحول تحقيق احلامه فتعطي القوى المادية المحيطة به كذلك بروي نص السهولة في رواية نجيب محفوظ " بداية وبهية " ، " ف " نفسه " تحاول تجاوز اوضاعها ، لكن الواقع يهدر احلامها فتنتشر ملقبة نفسها في الليل

يجدر النص الواقعي ايضاً أحداثه في زمن تاريخي معلوم ومعلم للكاتب ونحن نعلم مثلاً ان نجيب محفوظ عندما انتقل الى الواقعية أصبحت رواياته مجردة في واقع مصر المعاصر .

يجدر النص الواقعي كذلك أحداثه في مكان موجود فعلا خارج الرواية " المقامرة " في روايات نجيب محفوظ ، " بريس " في روايات بالزاك ، " قسطنطين " في رواية " الزوال " للطاهر وطار .

ولعل هذا يؤكد ما ذهب اليه بيل وات I. Watt من ان الرواية والواقعية تتشيران باتجاه اسماء علم على الشخصين وكذلك بوجود مكان وزمان خاصين في الرواية .

ليس غرضنا في هذا المنقل التكلّم عن الواقعية عموماً ، فما قلناه حول قابلية التصديق في النص الواقعي ما هو الا مقدمة لتولوج الى صلب موضوعنا وهو تبين منكبسة رواية الطاهر وطار " البعوات والصور " للمشروع الواقعي رغم زعم صحتها بله كتب واقعي بل وواقعي اشتراكي ايضاً .

بداية ، لنحاول علي ضوء ما رايناه ، عن مفهوم قابلية التصديق ان نقارن بين رواية " البعوات والقصور " والمشروع الواقعي .

ان ما يثيرنا للدهش عند قراءة هذه الرواية هو انها تضرب صلحاً علمام خاصة من خواص الواقعية وهي قابلية التصديق هذه الرواية لا تستخدم في وصف شخصها اسماء علم الا لاما علمين اسمين الواقعي . رغم استخدام بعض اسماء لشخصين قابلين للوجود في المحيط الرواسي الثقافي كـ " علي " و " جابر " و " مسعود " ، ورغم استخدام بعض الالفاظ كلفظة " سلطان " مثلاً التي تطلق عادة على الاكل في الوقت الحاضر - على ملك حكم بلدا عربيا او اسلاميا لاسيما في العصور الغائرة ان هذه اللفظة تشابه في دلالتها كلمتي " فيسر " او " كسري " القتيب تعبران عن واقع ثقافي معيّن ، ولقد اطلق النحويون على مثل هذين الكلمتين تعبير علم الجسم ، لكن استخدام اسماء العلم ماثر في الرواية وكذا يكون استفاد بل الاغلب ان لاحظ وجود اسماء جسس لشخصين كـ " الشاب " او " انصراء " الخ ، او اسماء جسس متنوعة بصفة تخص شخصاً رومانيا ، كـ " الرجل المثلث " او " الشيخ الملتحي " .. الخ نفس الملاحظة تطبق على اسماء الامكنة ، وما لا نجد اي فكر لاسماء العلم هكذا اسماء جسس كـ " القرية " و " "

الوادى " و " المساحة " اما الاسماء المعرعة بالاصالة فهي اسماء جسس كذلك كـ " قرية الحطة " و " قرية التصوف " .. الخ . والمثل الوحيد الذي يكون فيه المصاف اليه اسم علم " قرية بني هراز " قل هذا الاسم غير معلوم وجوده لدينا

ان اسماء الامكنة للرواية لاتجدر (Ancrep) في امكنة حقيقية خارقة عن الرواية حتى وان كتبت بعض الاسماء ترحي بمرجعية ثقافية عربية اسلامية كـ " قرية التصوف " .

لا تجتزئ " الحوات والقصر " أحداثها كذلك في زمن تاريخي معين ومعايير فلتحات " الحوات والقصر " لا تروى في إطار زمني معين ومعروف ولا نجد كذلك هذا الأسماء الجنس كـ " القصر " مثلاً. وهذا الاسم كما مرى لا يجتزئ الرواية في معنى مطوم. فإسماء الجنس عامة أو كما يقول المحبوب "....." لا تختص بواحد دون آخر من أفراد جنسه "...." فهي إذن لا تساعد في تجزئ الرواية في الواقع كما يريد الكاتب الواقعي.

إن هاجس الكاتب الواقعي هو ذلك " المنزل الرجولي " الذي يرى من خلاله كل شيء ، لذلك يختفي في النص الواقعي الرمز أو المجزئ . لكن ما نلاحظ في رواية الطاهر وطهر " الحوات والقصر " هو أنها لا تشير بصراحة إلى مرجعها كما بينا سابقاً ، فالسلطة السياسية تذكر كذلك باسم جنس هو " السلطان " أو مجزئاً باسم " القصر ".

إن الكاتب يلجأ إلى الأسلوب غير المباشر وذلك عن طريق مشبهة واقع حقيقي بأحداث رواية " الحوات والقصر " . إن السلطة السياسية القلعة في الرواية هي " تمثيل " سردي لسلطة سياسية حقيقية وجدت في تزيخ الجزائر المعاصر .

ولكن هذا " التمثيل " السردى يمتد بالرواية عن الشفافية ونحن نعلم أن الواقعية تؤكد على الوضوح والمقرونية

إن البطل في هذه الرواية يمتاز بقدرة خارقة ويطالع استثنائي مما يبعد الرواية عن قابلية التصديق الواقعية. فعلى " الحوات " اصطاف سمكة ثم يصطد منها من قبل وقد قدمها هدية للسلطان ، وهذه السمكة خارقة للعادة فهي تتكلم وتلتفت و " قرية الإعداء " خلقت . كما سنرى ، مجتمعاً مثالي لبيت فيه كافة الحانات البشرية ، وهي تدور أن تخلق مجتمعاً طوباوياً يفصل التكنولوجيا أن البطل هنا يمتاز بقتلته وأويس بخمسائه

قد يعترض معترض ليقول أن مفهوم البطولة موجود كذلك في الرواية الواقعية الاشتراكية التي بنماها الكاتب.

فيقول مثلاً (Paul) في رواية غوركسي " الأم " و " قلم " ، في " النخل " لحما مينة ، وريدان في " النخل " للطاهر وطهر يتجراون ويصطادون سياسياً النظام والطبقات " المستغلة " فيتعرضون للطلاب ، فهم " أبطال " إذن بالمفهوم القوي . أكد أن هذا النوع من الأفعال من الممكن أن يوسم بالبطولة ، ولكنها بطولة تصحبة وإثر لا تنأى عن قابلية التصديق الواقعية

إن الرواية " الحوات والقصر " ليست واقعية إذن وهي تخلق عالماً شبيهاً بعالم الحكايا العجيب ، بل أنها تتردد في إطلاق اسم رواية (ROYAUME) على هذه القصة إذاً وضفاً نصب اعتباراً التطور التاريخي للرواية رغم تسليمنا بفتحاح هذا النوع الأدبي على كل تجارب الكتابة الأدبية .

تتضمن رواية " الحوات والقصر " إلى نمط من التأليف اصطاح على تسميته " العجيب " ومصطلح " العجيب حسب تعريف بيرو له " يخلق عالماً مختلفاً عن العالم الحقيقي وغير متصل به " 8 .

والعجيب حسب تعريف بيرو له " يخلق عالماً مختلفاً عن العالم الحقيقي وغير متصل به " 8 . مصطلحاً قريباً منه هو " العجيب " وقد حاول تعريفه " قالوا العجيب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن

معرفة كيفية تأثيره فيه " 9 . إن جريرة الواق واق والنيات الذي يشبه النساء يعتبر بئاتمسة للزواني عجباً حتى وإن كان مسلم به دون تمحيص تاريخي . ولقد ورد ذكر مصطلح " العجيب " في الدراسات الغربية كما نقرأ ، وقد تعددت تعريفاته ونحن نميل إلى التعريف السابق لبيرو

J.pierrot

8 الشيخ مصطفى عيسى ، جمع ندر من حربه ، ج 1 ص 100 حكمة صبرية ، 1404هـ 1986 ، ص 98 ، OR
 9 كلمة " بطل " دلالات متعددة في تلك الحقبة ، الفرة هي من صف محمود شخص جاد أو جاد ، جاد يعني الشخص الذي يتقدم بأجل بطولية حتى وإن لم يكن من تلكه لتبوية شتتاً لبيرو

10 PIERROT jerveilles et fantastique I ile armu ernste de ue 974 p 7

11 عن حسن لوري ، حبيب ممدود عيم شعور معمة جه سايه وسرجه و سيزر 943 ، ص 78
 تعريف الأدبي 144

إن العجيب ضرب من ضروب التأليف مثله في ذلك مثل الواقعية وإن كان يتعارض معها في خواصه.

تنتهي "الحوات والقصر" إلى للنمط "العجيب" وهذا العجيب يطغى على كل الرواية، لا يتعامل الراوي أو أي شخص في الرواية حول إمكانية وقوع هذا العالم المخالف للعالم الحقيقي ولا يطغى لحوادثه، أي تفسير عقلائي وليس هناك أي تردد في تفسير وقوع الأحداث أو عدم وقوعها. هذه الرواية تنأى كلية عن الواقعية¹⁰ وهذا عكس استصايل كاتب واقعي اشتراك في آخر للعجيب، فحين يرى أن الكاتب السوي حيا مية يستعمل كذلك العجيب، ولكن هذا العجيب لا يلبس على كل الرواية، فغمارة التي تخرج من البحر في رواية حد مية "حكاية بحر" هي تجربة فردية للبطول "سعيد"، أما معظم الرواية فتسيطر عليه قابلية التصديق الواقعية.

أد كانت ميراث الواقعية لا تطبق على "الحوات والقصر" فإن ميراث الواقعية الاشتراكية لا تطبق كذلك، إن الواقعية تمتزج بعدم الانتقاء¹¹، فالواقعية حسب أوبراخ ALFEBACH لا تعمل في وصفها " [...] إلية طبقة اجتماعية [...] وأي وسط [...] وأي فئة اجتماعية معينة [...] لعل هذه الخاصية ظاهرة كذلك في الواقعية الاشتراكية. هذه الأخيرة تؤكد على الطبقات لا الأيديولوجية السياسية التي تتضح منها تصورنا للعالم وهي المركزية، تؤكد على الطبقات والتمثيل الطبقي كما تعلم

إن الرواية الواقعية الاشتراكية تؤكد على الصراع والنزاع بين الطبقات باستثناء الرواية الواقعية الاشتراكية "السوفييتية"¹² ما يميز الواقعية الاشتراكية كذلك هو وصفها للحلقات الاقتصادية الأساسية غير العملية كالأكل والملبس والسكن والصحة، التي جذب وصف العمل المستغل والمستغل كذلك، صمن "صراع طبقي" بين الفلاحين والصل من جهة والإقطاع والبرجوازية من جهة أخرى

وهناك بطل إيجابي، ذو أيديولوجية مركزية يسعى لتلبية هذه الحلقات بطبقته السياسية، لكن السلطة تقمع.

هذه الخصائص المذكورة بأما موجودة مثلاً في "الأم" لثوركي M.GORKI وفي روايات حد مينة وبعض روايات الطاهر وطير

ولكن الغريب في رواية "الحوات والقصر" هو عدم وجود طبقات وتمايز طبقي، بالمفهوم المركزي طبعا، وهذا رغم تنكيدها على التوزيع غير العادل للثروات. ولكن هذا التأكيد أتى علما، مثلاً "نحن فقراء" وبطريقة غير مباشرة ولكن دون تحديد طبقي كما سري في المثال الموالي. "ازاحت الجذرية العنصرية عن عيبي، فرح فتمتصها ببطء ممهرا بالانوار المتتالية من الزاير جدو والياقوت والذهب والفضة، كانت الفاعة جذ فسيحة، تغطي جزائرها ستائر سبيرة ههههه من كل لون، تشع فيها أنوار مختلفة الألوان لا يذري إلا من أهي مبهجة من أشعة الشمس أم من غيرها"¹³.

فكرنا سابقاً أن هذه الرواية تنتمي إلى النمط "العجيب" لكن علينا أن نميز بين صليين من "العجيب"، الصنف الأول هو "عجيب" أقرب إلى المخيلة الشعبية ويرى في هذا العجيب ما اصطلح على تسميته بالتشخيص (Anthropomorphisation) فالأشياء والكائنات غير البشرية

¹⁰ كثرلر أدبي

¹¹ h. Hume. Le Personnel ou roman Genève Droz 1983

¹² هي المرجع نفسه ص 28

¹³ يعتقد الطاهر البروقلي أنماثية هي حتى مجسم بالشيد. بعد أن تصور برويف سوفييتية هي كـ بروف "صراع العنبي"، ثم تغير بعداً بعداً منسوخاً، يربدها لآخر كيه هيفو. صمدون في ألاح صمدون في رواية "بعد عن مومك" لأجيف ALFEBACH. جد تصحيح بشخص لأجوبة صمدون معروف في ميمرد. هذه تعرب علمية تخية في سنة بول ثلاث صراف متشبهين بذلك عتالية لمهملين

¹⁴ الطاهر وطير، عوفد والقصر ص 259-260

تتخذ صفات وتقوم بالفعال تعد من خصائص

البشر، وهذا ما تراه في الرواية حيث يصطاد علي الحوات سمكاً عجيباً وتكتلم وتلتك.

الصنف الثاني هو ما أطلقنا عليه بالعجيب " العنسي" وسنكون الاهتمام به في هذه الدراسة .
لقد بقيت ملاحظتنا حول هذه الرواية شكلية لحد الآن وعليها الآن أن نجد دلالات أخرى لهذا التناقض بين رواية " الحوات والقصر" والواقعية، دلالات تخرج من النص ون يظل الارتباط به وثيقاً نل ما يميز العجيب " العنسي" لرواية " الحوات والقصر" هو الطابع الاستيهامي الظاهر Fantasmatique لكن كل القصص سواء أكلت وأقعية أو عجيبة هي استيهامات حسب فريد FRED، كذلك الأحلام وأحلام اليقظة يحق فيها المستهيم أو الحالم رغبته

لكن النص الواقعي يخفي الطبيعة الاستيهامية لقصصه بقيلبية التصديق الواقعية عكس النمط العجيب، الذي يظهر فيه الاستيهام Fantazme واضح، فالاستيهام هو خلق حكايات وأحداث وحسب فريد فريد فإن المستهيم يحلق عن طريقها رغبته المخبوتة.

يمكن لنا أن نحول تطبيق هذا التحليل على " الحوات والقصر" نقول مثلاً أنه عن طريق علي الحوات وما تراه في مصطيد سمك عجيب، وكذلك ربما عن طريق " قرية الأعداء" التي خلقت مجتمعا مثالياً يحقق الظاهر وظل رغبة الطموح والرجسية التي أكد عليها فريد و عن طريق زواج علي الحوات بالجناء الصوريه الجميلة يحقق ثارغية الجنسية لثمة لا بدوي في هذا المثال تطبيق المنهج لتحليلي الفرويدي، وقد يكون استعمل مصطلحات علم مبرهة مبهجاً إذا لم نستخدم المنهج نفسه وقد نتهم بالانكسافية FETTERISM لكن العجيب " العنسي" في " الحوات والقصر" هو استيهام بالنسبة لنا لأنه يحلق رغبات البطل الإيجابية في الرواية الواقعية الاشتراكية وكذلك رغبات الظاهر وظلر الأيديولوجية لأن البطل الإيجابي هو أقرب الأشخاص أيديولوجياً للكتاب

إن " الحوات والقصر" تظهر بديلاً حتمياً كذلك للمجتمع الحقيقي وللنشطة القائمة الموجودة في الروايات الواقعية الاشتراكية

لا يمكن للواقعية الاشتراكية أن تجاوز قابلية التصديق الواقعية المتطرفة أساساً بالحاجات الاقتصادية الأساسية غير الملبية في المجتمع الحقيقي لكن النمط "العجيب" يستطيع ذلك لأنه غير محكوم بقوانين التصديق الواقعية ويظهر في هذه الرواية أن المطالب الاقتصادي الأساسية للبطل الإيجابي قد لبيت، في المسكن مثلاً راي علي الحوات نفسه، في مربع استغنى ينزل به وبمسكنه ويرسل . حاول أن يتبين من القلوب المشبعة في الأعلى، مصدر القوة التي تسير المربع فلم يصل إلى نتيجة شعر بالهزار بسيط في قلبه لا غير، فهم أنه يصدد الدروبي . بعد مرور وقت طويل وجد نفسه في بهو عجيب نصيبه ضمن معكسة في مرآة صفحة، مثبته في قمة المظلة المرافقية.

طلب منه أن يتقدم، فامتثل، قطع بصح خطوات، لوجد نفسه فوق مخرج بسيط من الرخام الأبيض، اشير له بالانتظار ففعل ولم تمر لحظات حتى كان المدرج يتقدم به دون أن يكلف نفسه ضاء أي سين.

قطع مسافة ربع يوم جعلت الكتف، لوجد نفسه في ساحة كبرى واسعة، مزدانة بأحواض الزهور والياسمين والفيل ومصباء يشتمن ساطعة تبثها المرايا . ومحاطة بمناجيد اسميتية متشكلة في شكل دائرة، تنطلق هنا وهناك، يجلس عليها خلق كبير .. في الأسفل تلمأ، الأطفال، وفوقهم السماء، وفوقهم الشيوخ، ثم الكهول، ثم الشباب.

عندما توقف المدرج عن الزحافة، وكلى علي الحوات أمام بركة لظية من الرخام الناصع، يتلأظ فيها ماء بقر¹⁴ . تشير هنا بالقتصاب إلى المفارقة الموجودة بين هذا الحير والحير الواقعي للقسطنطينية في رواية " نزل زال" للكتاب

نفسه، فالألمسة في قسطنطينة فرضوية وقبيحة بينما المكان هنا منظم ومتناسق وجميل .

¹⁴ صحر وحر، حور ونصر، ص 109، 110

إن حكايات المسكن والصحة كذلك مثلية في هذه القرية ، قرية الإغذاء التي تمثل المثال بالنسبة للقرى الأخرى في هذه الرواية - "ها مقر صلاتك يا علي الحوات ، لقد قرآن تستضيف سناً وثلاثين ساعة ، عدنا ، فاهلاً ومرحباً بك الحمام على اليمين وقاعة النوم في الوسط ، وعلى اليسار قاعة المصيفات وبهذا قاعة الإكل"¹⁶ .

"إنتهى إلى أن جميع سكان قرية الإغذاء يبدون في صحة جيدة"¹⁷ وفي هذه القرية لا نجد أي وصف للعمل المستقل كما هو الحال في الرواية الواقعية الاشتراكية

تخلق " الحوات والقصر " مجتمعاً مثالياً وسلطة مثالية وترغب في تحقيق " مدينة فضلة " أو " يوتوبيا " TOPIF ! تحقق فيها الشحوص كل حاجتها الاقتصادية ويبتلى فيها العمل المستقل ، ياقتصاد في حصة التزود ، لذاتي تغني الإنسان عن كل شيء ، إذا ما برد يلقى نفسه بمجرد قرار يتخذه ، إذا ما جاع يفعل كذلك ، إذا ما عطش يرتوي بفرار ، إذا ما مرض علاج نفسه بنفسه ، إذا ما رغب في السفر لا يضطر لركوب دابة أو السير على القدمين - إنما يحمل نفسه في القمصاء ويطلق إلى هدفه"¹⁸

يخلق العلم ، مفهوم التقية ، هذه " المدينة الفاضلة " أو اليوتوبيا " ، لتحقيق السعادة ، حسب الماركسية ، التي يتناها الكاتب في المجتمع الشيوعي ، فهو مجتمع دون طبقات تصبح ملقاة وسائل الإنتاج مشتركة ويتجمع العمل في جمعية منتج - ولا يبتلى العمل ، إنما العمل الراسمالي ، لكن العجيب انطوى اويوتوبيا الطاهر وطور في " الحوات والقصر " تأتي عن هذا التصور ، أن العلم هو الذي يخلق المجتمع الجديد الذي تتحقق فيه السعادة .

إن العلم بمفهوم التقية هو الذي يهوى العمل المستقل ويحقق حكايات الفرد . تظهر هذه الرواية إلى ايدولوجيا لا واعية مختلفة عن ايدولوجيا الكاتب الواعية .

هذه الأيدولوجيا اللاواعية هي ايدولوجيا علموية Scientiste ترى أن العلم هو القادر على تحقيق السعادة البشرية .

الجزائر - جمال كديك

المصدر:

وطر (الطاهر) ، الحوات والقصر ، قسطنطين : مطبعة البحث ، 1980 المراجع - فوري (حسن) ، حديث السبيل القديم ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1943 .

الشيخ غلايبي (مصطفى) ، جامع الدروس العربية ، راجعه ومقحه د . عبد المصم خلفا ج 1 ، صيدا / بيروت : المكتبة العصرية 1406 / 1986 .

DI CHET, C , " Une écriture de la socialité " Poétique (16) , 1973.

FREUD, S., ESSAIS DE PSYCHANALYSE APPLIQUÉE, Paris, ed. Grallimard , 1973.

GREIMAS, A.J., COURTES, J SEMIOTIQUE

(Dictionnaire raisonné de la théorie du langage) Paris Hachette Université, 1979

HAMON, Ph, Le Personnel du roman , Genève: Droz , 1983

Hamon, ph, Texte et Ideologie paris p.u f (coll. Ecriture) 1984.

¹⁶ الطاهر وطر ، الحوات والقصر ، ص 112

¹⁷ نفسه ، ص 117

¹⁸ الطاهر وطر ، الحوات والقصر ، ص 115

LABICA, G. BENSISSAN, G., dir., Dictionnaire critique du marxisme, Zénae ed. rev et augm., Paris P.U.F., 1985.

PIERROT, J., Merveilleux et Fantastique, Lille Université de Lille, 1975.

TODOROV, T., La Notion de littérature

Paris Ed. du seuil (Coll. Points, no 188) 1987

WATT, I., (Réalisme et forme romanesque)

in Littérature et réalité, ouvrage

collectif, paris Ed. du Seuil, 1982



□ الحواشي:



قراءات ... قراءات ... قراءات

قراءة نقدية في كتاب

"للموت وجه آخر"

- نقد بناء -

ثمة مفاهيم نقدية معاصرة توسع من عمل الناقد إزاء تحليل النصوص الشعرية ، فيحتدّى جهده في استكشاف النصّ كي يباين مواطن الجودة أو الرداءة ، ليشتمل على كل ما يحيط بالنص من ظروف موضوعية أو شخصية ، وهذا الدأب إنما يهيئ له الخروج في بناء حكمته التي ما يقرب من صفة التكامل ، أنه في صوره لك يشغل مساحة تفصل بين النص والمنتقى ، وعمله هنا له صفة الوساطة ، فهو ان شئت القول ، يتم عمل الأبداع بما يرى فيه من قواهر تستوجب التحليل ، مستعجلاً بتخيرة الثقافة والخبرة والتدقيق ، ومن هذا الجانب يبدو عمل الناقد بناء أكثر من كونه هدفاً .

ومع كثرة المحاولات الناقدة للنصوص ، إلا أننا نرى أكثرها إنما قام على التفريق والصف خصوصاً من اثر تطبيق الآراء الغربية ، والنزوي الجاهزة ، على النصوص الشعرية ، فهو لاء الخصص ، النصّ لما هو غريب عن روحه وعن طبيعته ، فنتبهم عمل الناقد على المنتقى وروح النص ذاته في قيود وإغلال قصيرية ، وهذا إنما يدل على أن أغلب من تصدى لقراءة النصوص الشعرية ، قديمة أكلت أم حديثة ، لم يمتلك نظرية نقدية قائمة على أسس مستمدة من طبيعة شعرا ، وبهذا أثروا استجلاب مداخل العرب لتطبيقها على النصوص وكان لأخضر ان يصن هو لاء أنوالهم ، ويمهروا استنبوهم في الاحاطة بمقام النص من الوجهة التي ترصص نوق المنتقى ونملا احصاسه بالجمال الفني ، تلك المرتبة ان بلغها الناقد اصحب بقده بناء ، وبفت يشغل دور الوساطة بين النص والمنتقى ، حينئذ يغدو النقد متممأ للأبداع ، موجهاً المنتقى إلى ما يصلح من نتيجات الألاب .

وإذا ما تعطف بنا القول إلى عمل المراجعة الكويتية معاد عبد الوهاب نجد أنها تريد الاعتماد على تجربتها الشخصية في اكتشاف عوالم النصوص الشعرية المعاصرة ، لهذا احبت ان تستخلص في الحديث عن كتابها السابق الذي طبعته بعنوان "إسلاميات شرقية" 1987 في صدر موقفها الجديد "للموت وجه آخر" هذا الذي يريد التوفيق عنده

لقد اذاعت الباحثة في مقدمة كتابها " للموت وجه آخر " (ص 3) أنها غيرت كثيراً من قناعاتها وبلدت بعضاً من طرائقها في استقراء النصوص، فكانت في كتابها السابق " إسلاميات شوقي " تقتصر في تحليل النص على المؤثرات السلبية، ولم تصع الدافع الخلفى في مركز اهتمامها، ولهذا لم تستمع ابن ذلك أن يوافك بلحث دراسة بعنوان " التكوين والمجوى في شعر شوقي " تعنى عارض بنية الرادى الذي تنشأ هذه الدراسة وطريقها في الرضاى 1981م، وكان الرادى قد عذ الغزل والضرع والرقص من المصوب... في حين أنها تفصل في نظرتها في النص الأخلاقى عن الفن الشعري، ثم أنها لاتعد المجوى بقبض للتكوين، فالتكوين عذده صده الانحدار.

ومع هذا الذي كانت صرحت به الباحثة، والذي يفهم منه أنها تتحدث عن قناعات سبقة إلا أنها ذهبت الى القول " ومهما يكن الأمر فقد توقفت عند قصيدة بعنوان " استنحر الطلبة " ولما لم أجدها تكلل في مطلق بحثي في إسلاميات شوقي، بالقياس الذي ارتصيته، فأنسى لم أدخل هذه القصيدة في دراستي السالفة، غير أن معنى داخلياً راح يجديبني إليها" (ص 3) ادس رات الباحثة في قصيدة شوقي " استنحر الطلبة " نواة لدراسة جديدة اسمتها " للموت وجه آخر " وكانت صنعت الي هذه القصيدة طرفة مختارة من القصائد في الموضوع ذاته لشعراء مختلفين، وقد بلغ عددها ثلاث عشرة قصيدة لشعراء استنحر الطلبة لأحمد شوقي، لاستنحر للرهباني، في تشجيع جلاله، المستنحر لمطران، البشير يستنحر للحداد، إلى الموت، وادي الموت للشباب، صبرع بلبل لطوقان، يا أبا الروح، قتل الله أمها وإياها لفهد العسكر، قصبة مبنية لخليل الفرج، جمعة لمحمد خليفة، الموت في الطبيعة لفتح الباب وعلى هذا النحو تم لباحثة بناء دراستها، وإذ قضت بتعميل هذه النصوص من رويتين اثنتين، الأولى اسمتها قراءة راسية في وحدت، التكوين، والثانية، قراءة أخيرة في المشترك والخاص، ثم ألحقت بدراستها اشارات ختامية، وفهراس بمصادر بحثها ومرامجه.

وجاء ذلك كله في نحو (165) صفحة من القطع المتوسط، وكانت الدراسة صمرت عن موسسة عين للدراسات والبحوث الانسانية الاجتماعية بمصر سنة 1995م.

- حول على بذه

ارادت الباحثة ان تجعل من مقدمة كتابها " للموت وجه آخر " مهلاً نظرياً لتوسيع منهجها الذي ارادت في ضوئه النظر الى النصوص، وقد ذكرت في وصفه : أنها أخذت في ترتيب القصائد بالترتيب التاريخى للشعراء فهذات بالقصيدة للمستنحر لأحمد شوقي، واستهتت إلى قصيدة حسن فتح الباب في الموت غير أنها اضطرت الى تقديم بعض الشعراء لضرورة، مثل تقديمها شوقي المولود سنة 1864 على الرهباني المولود سنة 1863م، وسوكت مثل هذا التقديم ان منهجها قدّم على التقريب وليس على القطع، ثم أنها رأت ان تكون فكرة الانتحار ملازمة لتقصيد المفترقة ومع ذلك فقد اشارت الى ان اختيارها القصيدة على هذا النحو، يعنى ان تكون مشتركة من حيث الموضوع لا يضطرها الى دراسة المصنوع، وأما بعد تركيز جهدها حول الانساب الشعرية والصياغة، وهما بهجر، التفسير، اذا كانت الباحثة لا تكثر بالمصنوع فلماذا، فحزرت قصيدة بحثت طلب بمصنوعها، ثم لماذا لم تجعل عنوان دراستها بعيداً عن تجليات مصيبي القصائد، الا ترى في عنوانها " للموت وجه آخر " أنه دخل في تحليل المصنوع اذ الموت هو فكرة البحث، وعليها تنبى خطة الدراسة، ويتحدد بها منهجها ؟!

ومن ناحية الفكر التي اذاعتها في المقدمة يشر الملقى إليها متصلة بالمتنصون بذه بعلاقة الانتحار بالتكوين وانتهاء بالخطبة التي رأت ان تصوغها بناء على مصمون القصائد الثلاث عشرة وهي مدة كتابها كله.

وأما من جهة الأفكار التي عرصت في صدر الكتاب، فإن أغلبها لا يتصل بموضوع البحث اذ بدأ المصنف والأفكار صلبتين صلبتين، وإذا أردنا التمثيل لما نقول نجد في قولها " والمجوى عندك تراض محال تحديده ليس الحاداً حتماً، وليس مقبوضاً للتكوين، ومهما يكن الامر فقد توقفت عند قصيدة شوقي بعنوان " المستنحر " فهذا الكلام مقدم على انصاف الذي جاء فيه، فما علاقة المجوى بموضوع البحث الذي هو الانتحار؟ ثم هل صحيح أنه يتطرر تحديق مفهوم المجوى " وأخيراً هل المجوى على تماس مع التكوين بمعنى أنه لا ينفصحه؟

ومن الغريب ان اباحته حيث عرضت ما عرضت من أفكار غريبة حول المجوى والتكوين إلا أنها لم تكلف نفسها جهداً الرجوع الى المؤلفات المختصة بشعراء هذا النوع، ومن المعروف ان هذا التناثر استمرى الى العصر العباسية، وكل احتفال به يمر غير قليل من الباحثين، على راسهم د. هدار في مؤلفه " اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجرى "، الذي اسبغ في توصيف مفهوم المجوى، ومن بواحيه كافة، وقد جاء في كتابه " المجلة مصفاها الا يبالى الإنسان ما صنع وما قيل له، والمصنوع عند العرب من يرتكب المقبح المرئية، والمصنوع الخفية " (ص 203) وفي تعريف المجوى قال هدار " يعرف المجوى بأنه ارتكاب الاعمال المكننة بالاداب العامة، والعرف والتقليد دون تمييز او استحياء، وبهذا يجد ان المجوى ظاهرة خطيرة في امر مجتمع وخاصة اذا امتدح في شعر هذا المجتمع " (ص 204) وفي صوره هذا التحديد لمفهوم المجوى يصير للمراء الاستفهام لماذا ارادت الباحثة " والمجوى على افتراض تحديده ليس الحاداً حتماً، وليس مقبوضاً للتكوين " (ص 3)، هل تعنى ان المجوى على تماس مع التكوين حتى تعدد لا ينفصحه؟

صحيح ان المجوى من حيث معناه لا يقابل التكوين مقابلة لفظة بلفظة، ولكن يبقى المجوى حراً تماماً للافلاخ وخرجا عليها، ومن ثم فهو سلوك قبيح تقاض درجة شناعته بهجده عن الاخلاق والتكوين معاً، لأنه يجانب الحق

والصواب ، ومن هنا غداً ضدّاً للتكئين والمخلق معاً ، ويصنّ بما العودة الى الملاحظة التي ابتدأتها الباحثة إزاء دراسة الباحث عيسى الراددي التي يوهى بها في صدر هذه المقالة والتي عنوانها " التكئين والمجوى في شعر شوقي " حيث اعتبرت أن ورود لفظة التكئين والمجوى على هذا النحو يوحي بينهما على طرفي نقيض ، وقد نكت صراحةً مثل هذا التصايد .

واقترن ان صاحب الدراسة الراددي لم يجلب الصواب في عنوان كتابه ، وكفى به يريد دراسة هاتين الظاهرتين بمبرر عن كونهما متضادتين بمعنى ان التكئين طرف وفي الطرف الآخر المجوى ، وانما اراد فراستهما من الرواية التي تصح لتكئين على خلاف يصل الى درجة التصايد مع المجوى ، ويبقى ان يقول ان مفهوم التناقص الذي اوردته الباحثة المبددة سعد عبد الوهاب ضمن سياق عبارتها المسئلة غير صحيح اد التناقص عيب منطقي ويستحسن استبداله بلغة تضاد طباقاً لما اوردته فادامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر (ص 9%) .

- موقف شوقي من الانتحار

من الأفكار التي تحتمل تكراراً من الجدل في دراسة الباحثة سعد عبد الوهاب ، محاولتها تبلي حقيقة موقف احمد شوقي في قصيدته " انتحار الطليعة " من الموت انتحاراً ، وكلفت قبل التطرق لهذه الفقرة وكلفت عند حديث الرسول صلى الله عليه وسلم " من تردى من جبل قتل نفسه فهو منار جهنم يتردى خلالها مقفلاً ، فيها ابدان ، ومن تحصى مما قتل نفسه قصبة في يده يتحصاه في نار جهنم خالداً مخلداً فيها ابداً " " لنخلص الى القول " " فلنتكبد على الخلود في النار " . دون ان ندخل في معارضاات المتكلمين . ثم دلالاته الواضحة في تكديس الإسلام للحياة ... (ص 4)

فهنا هنا تعرض راي الإسلام في الانتحار ، الا ان ما يلفت الانتباه في محاولتها جعلتها المعترسة " نون ان ندخل في معارضاات المتكلمين " اد ارادت بهذه الجملة تفتيت احكام العبارة التي تبين في ضوءها وضوح موقف الإسلام من الانتحار ، وصرفت انتباه القارئ على نحو مقصود الى شيء من الاعتراض إزاء هذه المسألة ، فكأنها تريد ان حقيقة موقف الإسلام من المنتحر لم تسلم من الاعتراض . على الأقل من جهة المتكلمين .

وجملة الاعتراض هنا جاءت مبهمه ، وقد اعترضت عبارة واضحة لا تحتمل وجود الاعتراض لبين الحديث الشريف السبق ذكره ، ولم تات جملة الاعتراض هنا على وجه التحقيق ، اد تجاهلت الباحثة أثبات وجود الاعتراض بطله حتى يدخل اعتراضها في باب انظم والموصوعية ، وانما قففت بهذه الجملة لصرف الانتباه الى وجه النقض المبهم ، مما يوحي بان وجهه نظرنا لم يزل الى شيء من التناقص ، واد ما توغل في كتابها ، خصوصاً حديثها عن موقف شوقي من الانتحار مجدداً تحتل شوقي سلم يلقه في شعره ، وتفتقر من لا وجود له ، تقول " ثم اعود الى قصيدة شوقي

" انتحار الطليعة " واقرا دافعا فأنجد يخص طليعة من الاشرار قصار النظر والتجربة ، طليعة من الطليعة الذين يرسبون في الانتحار فيتعطلون الخروح من حلبة المسابقة بطلب الموت على هذا النحو المفاجع ، وهو موضوع شائك ومتعدد الآثار لا يصح ان يجهج فيه على المنتحرين يرميهم بالكفر ، او ينكرهم بجهنم ، لغة سيق في تسطويح وتبسيط ظاهرة خطيرة في دلالاتها الاجتماعية والدينية اذ هو اعتبرها نوعاً من مجذبة الصواب " (4) .

وقد افترض مسبق لا يصح التعويل عليه ، طالما ان الباحثة لم تبشر تحليل القصيدة بعد ولايصح ان تكون المقدمة موسعة في حال من الاحوال ، وكلفت في اثباته على هذا النحو قد كشفت عن امرين

الاول : انها تتعاملف والمنتحرين ، وتعارض من بعد الانتحار كفراً ، لان ذلك في رايها يؤدي الى تسطيح ظاهرة خطيرة ببطلها الاجتماعي والديني ، وهنا يكمن سؤال: اذا كان الدين يحذ الانتحار كفراً ، فما المقصود من قولها : اذا رعباً المنتحرين بالكفر تكون قد سطحت الظاهرة من الوجهة الدينية ، فهل مخالفة التعاليم في مسألة الانتحار يعنى مدلول هذه الظاهرة ؟

الثاني : انها افترضت مسبقاً ان شوقي هجم على المنتحرين ، او كذا ، او ان هو قتل ، فيكون بذلك قد سطح الظاهرة . وقد ذكرت كل هذا الكلام قبل ان تعرض بيتاً واحداً من قصيدة شوقي في " انتحار الطليعة " أي في انشاء التقليد ، وعندما عرضت القصيدة في الصفحة (9) من كتابها تجاهلت تبين موقف شوقي من الانتحار بحجة انها تهمل دراسة المصنوع ، وتضمنت انها استقرت قرابة صفحتين في مقدمة كتابها لتحديث ع موقف شوقي من الانتحار

وإذا ارنا ، من بابا حجب المعرفة نوس اكثر ، كشف موقف شوقي من الانتحار في قصيدته التي مطلعها ،

سعى في الورود من ايامه
حسبه الله اب يورد عو

وفي القصيدة الاولى التي ارتكزت عليها دراسة البلطعة سعد عبد الرحمن ، حيث نجد ان هذه القصيدة بأبليها التي تريد على الخمسين لم تكن مبرراً ليسقط الآراء او المواقف من قضية الانتحار ، لان مثل هذه القصيدة لا يفصلها سوى الدين ، وقد عدّها كفراً ، وانما تصيب هذه القصيدة في باب انقذ الاجتماعي ، فهي تنطق باليوم العيوب على من يملك سلطة الرعاية والإصلاح والتنمية في المجتمع ، وهذا باب واسع في ادبنا الحديث ، اذا كثر تتول الشراء

في هذا العصر ظواهر اجتماعية سلبية مثل الطلاق ، التشرد والفقر والعرض ومنها الانتحار ، فهذه الظواهر جميعاً
تصيب من زاوية الجرح على الإصلاح لهذا سميت بالشعر الاجتماعي الإصلاحى ، (إذ فيه نقد لظواهر سلبية في
المجتمع وفيها رغبة قوية للإصلاح ، استمع معي الى بعض أبيات شوقي في قصيدته (انتحار الطفلة) لتكثّر في ذهنك
حقيقة ما نقول:

من يوم جرح على حبيب صدم العيش ومن يسم ويثر
صلى بالعيشة تركت الهوى على سفا العيش ويسم المنحصر
حارب من ساحة العيش وهما ساراف العشرة منها والعثر

ولابد أنك تلمح تكرار شوقي المقصود (سدم العيش ، ضال بالعيشة ، ساحة العيش) ولو أثبت القصيدة كاملة
لعلمت أنه كرر هذه اللفظ في تسعة مواضع ، مما يؤكد على أنه يريد توجيه بقدره لأوضاع اجتماعية متردية ، ثم إذا
لقنا لك صورة أخرى من هذه القصيدة وجدت شوقي يقلب أسباب ظاهرة الانتحار على وجوه كفة ثم يهوي بالعذل
على من يوده إصلاح هذا الفساد ، يقول:

وهيب صدم العيش العثر ويعجز العيب من ين جيب
ويحزن العيب من ين جيب ويعجز العيب من ين جيب
ويحزن العيب من ين جيب ويعجز العيب من ين جيب
ويحزن العيب من ين جيب ويعجز العيب من ين جيب
ويحزن العيب من ين جيب ويعجز العيب من ين جيب
ويحزن العيب من ين جيب ويعجز العيب من ين جيب

وفي هاتين الصورتين الموجدتين اللتين أقيمتا من قصيدة شوقي ما يكفي للإشارة بأن تلك القصيدة لم تكن
معرضاً لتبليس راي الشاعر وكل ما هناك أنه يمتلك المجتمع بغية الإصلاح .

٢- قراءة نقدية -

لأبد من القول إن دراسة البهثة سعاد عبد الوهاب تريد أن تقول شيئاً جديداً ، وقد اجتهدت في ذلك ، غير أن ما
كان منها في المقلعة لا يخفى من حقها في بآلية الكتب ، وقد أثرا ما لا نقف كثيراً عند الإجابات حتى لا يحسب
ذلك مما من باب المجاملة وهو باب لا يستحب في العلم حتى لو كان ذلك بين الربلاء والأصدقاء ، وبمعالجة الحديث
عن جميل الدراسة النقطة التي أثار فيها البهثة القصيدة المختارة قراءة راسية ، وقد استعنت بالأحصاء والجدول
وكرست كل ذلك تخمينه غرضها في دراسة الأوراس العروضية فجعلت الجدول الأول في الوصف العروضي والثاني في
البحث عن المثير والمثالي في الموقف الأخلاقي والرابع في المعجم الصوري وقد سمعته قسم خاص
بالتشبيهات والأخر في المجازات ، وبذلك تم كتابها على هذا النحو المنسق ، ومما يوهج على جنوبها العروضي ذي
الراقم (1) أنها أشارت إلى مدلولات البهث العروضية اعتمدت على تأويل عبد الله الطيب في كتابه " المرشد إلى فهم
أشعر العرب " حول دلالة وزن المسموح فقالت قوله " بحر لول دو لين جسي لم يكد يخرج عن صفى الزاء الفتح
، والمقارض الهجائية (ص 33) وقوله عن المجر " أن الإقاعه يناسب جو الشدب والتنظيد (ص 101) وغير ذلك من
المواضع الستة التي اعتمدت فيها على رأي الطيب في الأوراس ، ويمكن التماس في ضوء ذلك ، هل حقاً ان الطويل
لا يصلح إلا للمدح مثلاً والمسموح للإثاء والهجاء والرجز للشدب ، أظن أن هذه المسألة لا تؤيدها أشعر العرب ، فقد
طوع الأوراس للأدراك المختلفة فهناك غزل جميل على الطويل ورثاء وهجاء ومدح على التمسيد وهكذا ، وما
مثل هذا التأويل فلا يعدو كونه اجتهاد ليس أكثر وعلى الباحث التماس أن يمتص هذه الآراء بالعودة إلى شعرا الكلايين
ليثبت ما إذا كانت هذه الأحكام صحيحة أم لا

٣- المقارنة -

من فصائل هذه الدراسة الاحتفال الشديد بالمقارنة بين النصوص على نطاق الموضوع عامة ، وهذا جهد يحسب
للبيحة حقاً ، فقد اعتاد كثير من النقاد على الموازنة بين المعاني الجزئية التي يتوخ من وجهة نظر النقد التنبؤي
قاصرة عن الإحاطة بمفهوم المواربة ، ومن جملة المقاربات بين القصائد العروضية بنفس قولاً للبيحة تقرن فيه
بين قصيدة شوقي وقصيدة لرهائي تقول : " ترجح أن قصيدة الزهائي مجرد صدى لقصيدة شوقي ، ذلك لأن قصيدة
شوقي صدرت عن أدلة حاضرة ، ولها دافع مباشر محدد ، هو حوادث انتحار الطفلة ، أما هذه القطعة للزهائي فإن
مصاهل العلم لا يكشف عن دافع " (ص 17) ولا نرى ماذا تكلمد هنا يقولها " قصيدة الزهائي مجرد صدى لقصيدة
" شوقي " فليس يعلم أن الزهائي ولد قبل شوقي بخمسين سنوات تقريبا ، ومن لا تعرف على وجه التحديد متى قال
كل شاعر قصيدته ، وكل ما لا يعرف سوى أن الزهائي ولد قبل شوقي ، فكيف يكون مثل هذا الترتيب جازماً ، وإذا
كانت إشارة عبد الرزاق الهلالي في مقدمه ديوان الزهائي من أن الزهائي في أول حياته مال إلى الفلسفة
والاجتماع ثم انقلب إلى الشعر بعدد ، فهذه الإشارة لا تكفي لا اعتبار قصيدته صدى لقصيدة شوقي طالما أننا نجعل

تاريخ كتابة القصصيتين . وهذا ضرب من الاجتهاد الذي ان لم يصب صليحيه ويحور على اجز واحد .
 خاتمة القول - مهما يكن من امر فإن دراسة البليغة لسعاد عبد الوهاب مهمة في بابها ذلك ان مقاربة النصوص
 الشعرية عمل شاق عسير ، وكل ما أثرته الدراسة من بقاء خلاف في وجهات النظر يدل على انها محاولة جادة ،
 ومن شأن كل بحث جاد ان يثير خلافاً ، ومن هذا الزمنا لغت انتباه القارئ العزيز الى مثل هذه الجهود النقدية التي
 تحرص على دراسة النص الشعري على النحو الذي يوافق طبيعته ويتناسب وروحه ، فالبليغة لم تصد في بحثها
 على قدر النصوص او تستثير روي غريبة عن روح مصوصها المحترمة . وهذا سبب كاف للإشادة يصلها
 .أ. أحمد علي محمد

□□

قراءات ... قراءات ... قراءات

قراءة نقدية
 في المجموعة القصصية

أولاً - تقديم:

هذه هي المجموعة القصصية السابعة (٨) ، للناقد يوسف جاد الحق (٩) تمتد على مدى مائة وسبع وستين
 صفحة ، وتضم إحدى عشرة قصة قصيرة صدرت عن وزارة الثقافة ، في القطر العربي السوري عام 1996 ، تحمل
 المجموعة عنوان القصة الثانية " وأقبل الخريف " وتضمن صفحة الخلف ، لوحة طبيعية ، يمثل الخريف
 يستلهم العنوان واللوحة ، قارئ المجموعة ، ويثير فضوله وسؤالاته ترى أي خريف يعنيه الكاتب ؟
 ولم اختار عنوان هذه القصة عنواناً للمجموعة ؟

وربما سرع القارئ ، في تقليب صفحات المجموعة ، ليوصل الى فهرسها ، حيث تعالاه عناوين القصص : "
 أفكار رئيس مجلس الإدارة ، وأقبل الخريف ، هذا ما حدث ، أصفقت أحلام ، للحكاية بقية ، صيول أعزاء ، المأسوف
 على شبابه ، عوامة ذات رصف ، يودا - معاصرا ، الطبيب والأسكرس ، الرحلة الميمونة " .
 وعذوب يطلو سؤال آخر ، ما دلالات هذه العناوين ؟ وما الترابط الذي يربط بينها ؟

يحاول قارئ المجموعة ان يبحث عن جواب لسؤاله الأول " ترى أي خريف يعنيه الكاتب ؟ " ، تشده لوحة
 الغلاف ، جنوع أشجار باسقة ، لاكتشف عن أغصان ، ولا عن أوراق ، كأنه يقول ، أشجر شاخت ، وتم يبق منها
 الا جفوع يمكن ان تكون غشياً صفاحاً لمرآج اسنان هذا العصر ، يبدأ معه رحلة تصيب تلبى حاجاته ورغباته ،
 وقصصاً رحب تطلو به سحب داكنة تلاصق مرآج هذا الانس ، المكلف بالقياس ، والمشحون بالبحر والانس ، وألق
 خب توجهه في بحر لحظات الغروب ، وغيت صخرة اللون ، لتكمل صورة الزمنية ، وتقال سواناً اختبات بين الجفوع
 ، أو ارتاحت على وجه الأرض تدخلت مع انوار أخرى ، تزيه النفس احساساً يمشى على الانس ، كل ذلك يوهم القارئ ،
 ان المعوار ، صرخة مأزوم ، " وأقبل الخريف - راح التي راح " . ويظهر ان الكاتب يعني بعنوانه خريف العصر
 ويفكر القارئ الى قصة المعوار " وأقبل الخريف " القصة الثانية ، ليتحرى الحقيقة ، ويتأكد من صدق ما انتهى اليه
 من نتائج أولية ، من خلال لوحة الغلاف ، فلما الحب الذي مما في قلب الكاتب ، وعشش في حنا صدره ، تصف به
 سمات الخريف ، وتغمر فواده شجماً ، يذكره بعصره الذي مضى ، وقد تراح بعض القارئ ينتفج ما انتهى اليه ، انها
 الحقيقة ، خريف العصر ، الخريف الذي يشي بالبحر والانس ، ويهيم بالبحر والانس التي يوح بها اهداء الكاتب

وعندما تخطت الرئي ، وتتعلق الافكر بحثاً عن رابط ، يربط قصص المجموعة ، ودلالات توحى بها عناوينها ،
 تبدو المسفرة الهلالية ، سخرية لاذعة مرة . هي وليدة عمر طويل ، وتجربة انسانية ، المتقوى ينثرها طقطة في ماضيها
 ، في احداث ، ومواقف حداثية ، فتر ان يقسم هذه الصور الانسانية ، هي مجتمع يعيش فيه ، لا يقدر على اصلاحه ،

فلتفتي بالنظرة السافرة ، النظرة الثاقبة ، التي تلامس جوهر الظاهرة ، فتبرزها ، وتكشف الضوء عليها ، حتى إذا ما جسدتها ، أطلق سحرته ، وكل حاله حال من لم يستطع فعل شيء ، فالتفتي بلسانه.

ثالثاً - المجموعة القصصية

تضم المجموعة احدى عشرة قصة قصيرة ، كما اسلفنا ، تنشي عناوين قصصها بمضمونها ، فهي صور حداثية معيشية ، نراها ونعرفها ، وتفتي بلسانها ، وتفتي بلسانها ، وتسخر فيها ، تسخر فيها ، وتسخر فيها . نصحك لتتألقها ، لكن آلة الكاتب كفت الأثر على النقطتها وتجمدها ، وتكشف الضوء عليها ، وتقدمها له بأسلوب منصر ، هو الملمح الأساسي لهذه المجموعة ، وأما سحرية الكاتب ، فهي سحرية فاعية ، تكشف ، وتسرف في الصحك ، وقد تشبه ، فتقلب الصفحة إلى صدها ، تقلب دمعاً ، وحزناً واسعاً ، لما آلت إليه هذه الحياه ، بنسبها وأشخاصها وأصنافها

وسحرته في ذلك خاصة ، تتناول الأشخاص بشكلهم ، وحركاتهم ، وأفعالهم وسلوكهم ، وطرز تفكيرهم ، وعامة تتناول الأعراف ، والتقاليد ، والموسمات ، والجماعات.

وتشكل السخرية الخاصة ، والسخرية العامة ، ملمحاً أساسياً في هذه المجموعة ، يسخر من الأفراد ، ويكدهم لنا بصور متعددة ، في حركاتهم ، وفي سلوكهم حتى وهم يتلونون أنفسهم ، "المونولوج الداخلي" ، في أقوالهم ، وأفعالهم ، وهذا الملمح يريه سمات عدة:

1- شغل الكاتب في الوصف ، وهو يمزج بين الوصف الداخلي والوصف الخارجي ، سيمر بطل قصته " وأقبل انخريف" ، يصور الخارج ، "استلمتها لا تلتقي شرفها ، شعرها المستقي ، يتموج على كتفها في رقة ساحرة ، خلقي

لها قلبه ، عيناها اتقام حديثاً ترسلان سهماً ، أثرت فيه حنينا غامضاً " (1) كما يصور الداخل " تحتاجه مشاعر متبقية ، استطاع أن يخفيها ، لم تتألقه مثل هذه المشاعر ، مدد امد بعيد ، جاء وقت خيل إليه فيه أن قلبه قد صدى ، وإنه لم يعد ملك قلباً كنتك القلوب التي تتخفى بين جوامع الناس ، حباً وعشق ، كال بحر ذلك احتيا - بيه وبين نفسه إلى تقدم السر ، فيرغم انه ، أخذ يحترقه الكبر على الرغم من انه لم يتجاوز عهده الثالث لا بليل (2)

وهو يصور الطبيعة الصامتة ، كما يصور الحركة ، وآلة تصويره دقيقة تبعث الحركة في الطبيعة الصامتة ، حيات العوامه ، " لا تشبه حية منها اختفى ، هذه مستطيلة ، وتلك مستديرة ، ألقها مفرطحة ، برادية لا ادري مقدارها ، وثلاثة بهر علف مثل لغم يحرق في مياه الخلق ، أو قمر صناعي من طراز سموتيك ، له هوائيات تتوزع في شتى الاتجاهات .. " (3)

ويصور الطبيعة المتحركة ، فيطوّر حركتها ، في شريط تلفزي ، في صور كاريكاتورية معبرة ، تشد المشاهد ، والقراري ، ويتوهم القراري والمشاهد حركة الصورة وصوتها حينئذ معها ، ويضحك لشكلها وحركتها ، " يتلوى ، ويلوب في صمت ، ثم يهدأ قليلاً ، وتلك تلتطبع وجهه ثم عر توجع ممص ، يتدعى صفتة على فكه ، وزم جبينه ، وعين شكله ، وهي أعصاب كئيبة ، يختصرهما اعتصاراً ، وهو يحد ذراعه متقاطعين حول معدته ، وجهه شديد الشبه ، مزاراد في قنينة لونه الأسمر ، حتى الأقرب من الزرقة الداكنة " (4)

2- في التجربة القصصية ، إذا ما تجرنا المجموعة القصصية الست السابقة للكاتب ، وحصرنا حديثاً في مجموعة الأخيرة ، نجد أن هذه المجموعة ، تبرز نجاح القاص في فئة القصص نجاحاً دفعه لتقديم لنا مجموعة في احدى عشرة نوحه مستقلة ، لقطات انزعجها من الحياة اليومية ، كشف الضوء عليها ، جسدها حديثاً ، وصورها لغة حديثاً أخرى ، وروصها أمامها وجهها لوجه مرة ثالثة ، يشاهدها ، يعرفها ، يعيشها في الدوائر الرسمية ، في أمسيات السهر ، في جلسات العزلة والتأمل ، يرتبط بين هذه اللوحات التي وصلهاها تتجاوز بانها مستقلة ، حيث تدفق هو خيط السخرية ، الذي يوظفه القاص خير توظيف ، فهو لا يتكفى بسخريته مما يشاهد ، ويسمع ، وإنما يصل المتشاهد والصامع ، ليري ، ويسمع ويقتعه لحيوي ما يري ، وما يسمع

3- غنى الزمان والمكان ، يتعامل القاص مع الزمان والمكان ، تعاملأ حياً ، فأسرد وإن اتخذ صيغة الماضي حياً ، يصور الحاضر ، كما في بعض قصصه ، والماضي والحاضر ، يصور المتكلم ، في الدوائر والمونولوج الداخلي في معظمتها ، فهو محاولة طريقه من الكاتب ، وخطة مبرومة ، يتناغم فيها الزمن والمكان ، مع طبيعة الموضوع المطروح ، والسخرية التي تدور دقة هذه المجموعة ، وأما المكان ، فهو مختط ، الدوائر الرسمية وموسمات المدن الريف ، والصراع ، والنظرة ، وعشق النقص ، وكلها أمكن تلك المناس هذا اليوم في حقيقته ، وفي تعامله مع الآخرين ، وفي خلوته وتعامله مع نفسه

4- أسماء الشخصيات ، أشخاص القصص قليل ، عرفها بصفتهم ، وأسمائهم ، ووظائفهم ، وأغنى عليهم القاص الوصف ، فكمثالاً ثانياً برفقة ، وصفات واضحة ، وزواج في وصفه الخارجي والداخلي ، ليطلق هذه المناس من الأشخاص وسلوكهم ، وصفتهم الخلقية والحياتية ومن العادات والأعراف والتقاليد السائدة ، وحلت قصتها "الثقة" هذا ما حدث " والصيغة " المألوف على شياخ " من الأسماء ، وبقيت في حكم المطلق المتعارف عليه اندي في الثقة " هذا ما حدث " وذلك لأضفاء صفة الشمول ، وبإتقاني إبراز العلاقة ، معقدة المواطن الهادي ، عندما يراجع

الدوائر الرسمية ، لمتابعة امر ملح ، او قضية عاجلة ، وتسبب الامور ، وهدر الوقت ، الذي يبيحه الموظف غير المهالي ، الذي يتعلمى على العسل ، لغايه في نفسه ، قد تكون الرشوة بامتلاكها في طليعة اسبابه ، " نظر الى شراً من طرف بحدى

عيبه بسبب لا ادرية ، ثم يفعل ذلك هو وقوفى امامه ، ولكن بعد ان امضى بعض الوقت متجاهلاً ايائي تماماً ، فيما هو يقف جريدة الصباح التي كتبت تحجب نصف وجهه الاسفل ، ويمد يده الاخرى الى هجان القهوة ، يرتشف منه على مهل ، ثم يعيده الى حيث كان ، متلبه اشغاله بالصحيفة ، رمالوه في القاعة من الجسوس ، كانوا ساهمين بدورهم في قسم " المستوديش " وتناول التماشي ، تتطلى تحفوتهم وصحتهم في ارجاء المكان ، " ويسرع لتكثيب حمصاته التي غير مكثرت بالاحارين ، " التي صلحي بالجريدة جفياً دور ترد ، انحنى الى الامام ، بشئ وجهه ، وانقر شفه عن ابتسامه ، حسمت انها تتبع من قلبه ، ادشنتي ذلك تسمياً ، ثم ابقت قبل ذلك بذهلت فقط بال هذا الرجل ثم يبتسم في غير من حيلة يا موت صباح .. يا اهلاً وسهلاً ... " (5).

اما في القصة السابعة " المسوف على شبيهه " ، فكان حذر الراوي منه " بيع بن " وكان له " من الفداء مالم اعدهه في كثير من الاصدقاء ، كما كان على قدر من الوفاء لم العظه عد بعض الاقارب " ، وهكذا كان الرمز الملقود في بني البشر زيادة السفرية مما تقش في هذا المجتمع ، من خلل العلاقات ، وفسدها ، فقد صبت عيون البشر عن العطفية ، ورأى الجمال " يتلب بصره ان الاقوال لا تقى عن الاعمال ، عد الى استخدام ما بيك من سلاح ، صد العدو المشرك " وكفى بالكتب كن يسي الى متى يقع العرب عن الاقوال ، ويستكبروا بالاعمال ، ويستمر في افساد صفات الحكمة وتعلم المعرفة والتبني والتواصل بقلعة ، ينطق بالحكمة والعطفة والنوصية : " اوسمك بيهكم خيرا " اتحدوا ولا تقربوا ايها الامميون .. بل ايها المحذور .. في كل المظلم العالمى الجديد .. فلا ينقل النذب من القلم الا القاصية " (6)

ثالثاً : علامات مميزة للمجموعة :

للمجموعة علامات مميزة تميزها من مجموعات الكتائب السابقة ، كما تميزها من مجموعات غير من القصاصين تبدو هي :

١- عنوان القصص : وعناوين القصص ميزة اولى تميز هذه المجموعة ، فقد حملت كلها الهمم الانساني ، بل قل انطلق الحيائي ، الذي بات يطلق انسان هذا اليوم ، وهو يلهث لاجتز اموره ، واو الشخص من عبء يشكله ، وقد عززت هذه عناوين عن هذا لتلقى الهمم ، وتكاملت مع مصمون القصص ، وعبرت عن اللوحات الابداعية عشرة التي تلتاها القاص من حياة مليمة بالمشغولات والهموم ، واشتباها لاه عبث غير مكرت ، خلد للصب والخلول والفن ، فجاتها الى الكتائب تلب ظهره بالسباط ، عساه يفيق من غلته ، وكنت سباط الكلمة شذ وقعا من صربات السباط.

بيد الشكل : اعتمد القاص في بناء قصصه معطين مطعون ، الاول تمثل في السرد التقليدي راو عارف بكل الامور ، يروي بصمير العاقب او المتكلم ، وقد يدرج الرواية بالحوار ، ريادة في التوثيق بمجريات الحدث وتمثل قصصه " افكار رئيس مجلس الادارة ، صيوف ، عزاء ، المسوف على شبيهه ، عواية ذات ز علف ، الرحلة الميموية " ، هذا النمط الاول ، ويمط المقاطع ، وقد تفلوت في عدد مقاطعها ، وتراوحت بين مقطعين ، وثلاثة مقطوع ، واربعة مقاطع ، رواج القاص فيها بين اسلوب السرد بصمير العاقب والمتكلم ، ومازج بينهما وبين اساليب التداخي والحوار " الفلاش باك " وتمثل قصص " واقبل الفريخ ، هذا ما حدث ، اضافت حلام ، للحكاية بقية ، بوذا مفاصراً ، الطبيب والاسكارس " وتكررت قصته السابعة " المسوف على شبيهه " بختبه تمنت يهوس " هيمش " مثلت حكمة ، هي خلاصة تجربة عمر ، عمل بها حمر القصه ودريته من بديه واحفاده ، كالت قلعة القصة ، وبيرة التلويز

ووقعت قصص المجموعة ما بين عشر صفحات واربعة عشر صفحة في حين زانت القصة التاسعة " بوذا مفاصراً " عن ذلك ، وبلغت ثمان وعشرين صفحة ولم يكن الاختلاف في الشكل ، او في عدد الصفحات ، عبثاً ، وان كان عن سابق قصد وتصميم ، اراد منه الكتائب ، ان يوفق بين الشكل والمصمون في الموضوعات المطروحة التي تصب كلها في فكرة القلق الانساني كما قدمنا آنفاً

وفي اعراض الشكل ، وطبيعة السرد ، زاج القاص بين فكرتي الاقتصاد في تسهيل الحوادث ، زيادة في التوتر والاثارة والقلق ، والاسباب في التصيل لاطلة لقطة السفرية ، كل ذلك باطلعة عمر الوصف ودهقه في التداخي ، " تكثرت ما كان يرده صديقي رجب ... تكثرت في هذه الحلقة حلماً رايته ... لقد كنت اهتكت ايها الكبير ... تكثرت المكثرة ليلى وودع الزواج ... " (7) وفي المونولوج الداخلي " لما هذا اليأس يا رجل ... لم تقل ان الرجل معنوه اليأس هذا منطلق العصر ، وانعاف للمتع في شتى ارجاء العالم " (8)

جـ- المصمون : ويبدو ذلك في موضوع السفرية الذي يربط قصص المجموعة بعضها ببعض ، مسخرة خاصة وعامة ، مسخرة خاصة ، مسخرة من الافراد ، واقوالهم ، وسلوكهم ومظهرهم ، وقطعهم ، ويكت جالية في مسخرته من شخص رئيس مجلس الادارة ، والموظف والمدير والخصماء والكتب واي عشق واي رافت والطبيب ، ومسخرة علمية من الموسسات ، والاعراف ، والتقاليد ، تبو جلية في مواقف الجامعة العربية وبينها وقراراتها ، ومعاناة المواطنين في نواير الدولة ، وعكس طرح فكرة المسواة بين الرجل والمرأة ، وتكررة المجتمع وظاهرة عدم الاتفاق

على رأي ، وعز ولامر في السياسة الصهيونية ، وقسم الصهيونية للأرض العربية ، وموقف المتطرفين ، واجتماعات الجمعية العربية ، وقراراتها المكونة ، والعادات والتقاليد ، وسيدة المصلحة على الحقوق والمنطق ، حتى فكرة لإصلاح التي دعا إليها على لسان يودا مصلحا ، كانت مريحا من السخرية الخاصة والغلبة . ولم يسم الأبطال واساليب محاليتهم لمرصاهم والأفكار والاختيار من عزه ولزمه .

د اللغة ، قديم القاص قصصه ، بلغة سليمة ترقى في شكلها ومضمونها ، معبرة عن فكرة القاص ، وخبرته ، كل ذلك بأسلوب سهل ، ويوشيه الوصف بصور محببة ملونة بالحركة والصوت والصورة ، تقصر جملة حين تكون يصد التقرير وتسرّع الحدث ، وتطول حين تكون في إطار الوصف لاستكمال الصورة ، ويمزج أسلوبه بالفحمة الدارجة ، أو بالقول المألوف ، تجليرا لظلاله اللغوية وتجميليا لأسلوبه ، وإثارة وتشويقا لقاريه واسمعه .

رابعاً ، ذلالات واستنتاجات -

إن نظرة استطلاعية نلقها على إنتاج يوسف جاد الحق القصصي ، توضح عدة أمور تبدو في .

1- إنتاجه القصصي لا يمكن اعتباره حرايا ، أو سير على وتيرة منتظمة ، وقد ينطبق عليه وصف الفقرات النوعية ، أكثر من غيره من الأحكام ، فقد صدرت أول مجموعة له بعنوان " اشرفت الشمس " عام 1961 ، وسابع هذه المجموعات مجموعتنا " وأقبل الخريف " عام 1996 وبين هاتين المجموعتين خمس مجموعات صدرت في أزمنة متعاقبة ، ولكنها متباعدة ، وحتى لا نغيب الخشب حقه في ذلك ، نحاول أن ننسج له عددا فيما قدمنا ، وهو انشغاله بالأبحاث والدراسات والأعمال السياسية والحياتية .

2- مجموعته الأخيرة " وأقبل الخريف " ، لها بكة خاصة ، أراد لها القلم أن تكون ثمرة جهود طويلة ، وحصوله خبره ، وبطاقة قوية ، في عالم القصص القصيرة ، والقلم من خلال هذه المجموعة يبدو في عدة استنتاجات :

1- يملك تعة طيبة جميلة ، واسلوباً رشيحاً شاعراً ، ويرين هذه وتلك حس " مرهف " يوحله لتصوير شخصوه بأسلوب سهل ، لكنه محبب .

2- يطرح ادواته الفنية ، ويحركها وفق هندسة خاصة به ، تتركب بأساليب رواد القصة الأولى ، ويودع أساليب سرده ، لكنه يحافظ على دهر السرد المألوف بمجريات الأحداث ، ولا يمتنع ذلك من توظيف الكداعي و " التلاش بك " ، والحوار والمونولوج الداخلي .

3- تبدو في مجموعته هذه خبرة امري عرك الحياة ، ووعاها ، دالي حولها ومزها ، ووقف عند مزها ، فحاول إبراره في هذه المجموعة ، بأسلوب سطر ، تنفرد به هذه المجموعة .

4- يملك القاص عينا ثاقبة ، ترصد ايق التفاصيل ، يصور الحساء ، لم تكن فائقة الجمال ، لكنها تنسج بالرشاقة والابتاع للثقة لتنتظر ، شعرا القصص في يصدل على كتفها ، حتى منتصف ظهرها ، ممتلئة القوام ، يهصد عنها صبراتان ، تلبذن عن كداء ودهاء " (9) ولا نكل أنه عن عينه في قدرتها على التقاط الهمسة قبل الكلمة ، أو الصوت .

5- يصور في وصفه ، فلا تخلو قصة من قصصه ، من صورة كاريكاتورية ، ربين مجلس الإدارة له صورة كاريكاتورية جميلة ، توضح جهله وغباءه " وبعد النظر للمرة المنة الي ذاته ، الي صدره ، الي كتفيه ، الي الساعدة في محضه ، يصم اطراف مطلقه ، بشد ريطه الحق ، يتمطي الي الخلف ، كما تكفل قول العرب حيا قصية همة من قصاها " (10) ، وصورة اخرى تبرز قاعدة الصمت الذي هو من ذهب ، كما توضح ضيف المدير فيما كلف به ، فهو الرجل غير المناسب في المكان غير المناسب .

والموقف (11) له صورة كاريكاتورية اخرى ، توضح انشغاله في طعامه وشرايه ، وقراءاته ، عن امور المراجعين ، كما تمكن نعمة المريضة التي تشغلها الشبهة عن منطق الواجب والصحيح .

6- ابو عدنان (12) له صورة كاريكاتورية ، توضح النموذج الامس المتعلق في التواله بانطقه ، وتلفظه ، لدرجة اخرعت مديره على ان يندب هذا المتعلق ويعاله .

7- ويودا (13) له صورة كاريكاتورية " سمت فجأة كيركن توقف عن قلب حممه ، وإن كان صدره قد ظل يطوي ويهبط ، و اودجته متفككة ، وعياده متوقفت كلما خاص لتواء معطره مع العدو الاسرائيلي " ، توضح خلقة المجتمع ، وفقدان الثقة ، وسيطرة المادة ، وحاجة المجتمع الي معجزة الاصلاح .

8- وهو في وصفه ، يصف الطبيعة الصامتة ، والطبيعة المتحركة ، ويبدع فيها ، وفي الطبيعة المتحركة ، يصور الصوت والحركة والانسان ، بسنوكه وأقواله ونجواه .

9- قصته " الماسوف على شبيهه " ، وحمزه ، رمز القوة والوقام والإخلاص والثقة ، وهي صفات ، يفترض أن تكون صفات انسان هذا العصر ، بعد ان كفت قيم انسان الامس ، تنكرا بمجموعة تعزيز يسمين القصصية " اه منا نحن معشر الحمير... " (14) وتعكس حقلة الإيمان ، وغباءه وتقلبه .

7- يحمل في نفسه هماً وطنياً ، وحساً قومياً سامياً ، وهو فيما يقدم من قصص يصدر عن نفس ملزومة بهذا الهم الوطني ، وهذا الصم القومي ، ويبقى مفهوم التشبث بالأرض قتراً ومصيراً لا يتخلى عنه هذا هو يوسف جاد الحق ، الكاتب القصصي ، والروائي والممرحي في فنه ، وأدبه ، وسخريته الهادفة ، تستهويه الحياة ، فيختل ملأه فنه منها ، يبرر القيم المفاضلة ، ويدعو لها ، ويمسح من القيم المملئية و ينظر منها ، وتبقى المرأة ذات الفصح الكسنتلي ، النموذج الشباب الذي يتمسك به ، ويحاول الفرار من الشيفوخة ، ليعيش الشباب لذاتهم حتى في أحلك ساعات الشدة .

د. ياسين نا عور



□ الهوامش .

- (١) مجموعة " وأهل القريوف " يوسف جاد الحق . وزارة الثقافة . دمشق 1996
(٢) يوسف جاد الحق . كاتب وفنان فلسطيني . له سبع مجموعات قصصية ودراسات كثيرة في الثقافة السياسية ، والأدبية . وللك . كما له رواية ومسرحيات . عالج في قصصه اليوم الفلسطيني والموضوعات الاجتماعية
(٣) قصة " أهل القريوف " ص 20-21
(٤) قصة " عوبة ذات جالف " ص 102
(٥) قصة " الطبيب والأسكاري " ص 141
(٦) قصة " هذا ما حدث " ص 39-40
(٧) قصة " الماسوف على شاطئه " ص 96-89
(٨) قصة " الرطة الصيفية " ص 158-157
(٩) قصة " بوذا معاصر " ص 129
(١٠) قصة " هذا ما حدث " ص 39
(١١) قصة " فنان رئيس مجلس الإدارة " ص 11
(١٢) قصة " هذا ما حدث " ص 39
(١٣) قصة " الملكية بشفة " ص 46
(١٤) قصة " بوذا معاصر " ص 118
(١٥) " طريوسين مجموعة " أد ما تبي معشر الحميم " ترجمة جمال درويش . دار الطليعة ، ط 1 1999



مشروعية الخطاب الأدبي

في

إن نظرة معمقة إلى نتائج الأدب وألوانه ، تشير بشكل مباشر إلى تلك الوعي الذي يمتلكه الأديب الفنان تجاه الواقع ، وهو من خلال اليه يتبنى رؤية فكرية يسعى إلى تحديدها في نتاجه ، بحيث يعكس ذلك النتاج الفني وجهة نظر فلسفية تجاه العالم ، يحددها الوعي الاجتماعي ، فلعلاقة متكاملة مابين الفن والواقع ، ذلك أن الثاني مصدر انهم للاول الذي يؤثر عبر جدلية العلاقة في الثاني ، من خلال مجموعة الروى المضمونة فكرياً لدى الأديب والتي تنتمي طرداً مع حركة الواقع.

والمثلث الأدبي بظهوره هو الوحيد الذي يستطيع تتبع الاعمال الأدبية ويحدد الملامح الممكن استكشافها من خلال النص ، عن طريق مناهجه المختلفة في التحليل والاستكشاف .

وبهذا تكون عملية التلقي قد بلغت أوجها عن طريق الكمالات واتحاد زوايا مثلت تلك العملية ، فالتص كلس هي بلغته وهو مستمر في عملية الخلق عبر اشاراته ودلالاته المفتوحة على القضايا غير المتناهية.

ولفكر في هذا الفعل المعرفي دور كبير جداً ، فهو منتقل من المرسل (المبدع) إلى المرسل اليه (المتلقي) على اختلاف مكوناته ومساحته الأيديولوجية لدى كل منهما فالتص الأدبي والنص النقدي مرتبطان عبر حركة الفكر في سياق معرفي وهذا الأخير يشير إلى عملية التواصل الحاصلة في ذلك البناء المعرفي.

ومن هذا المنطلق يسعى الدكتور جمال الدين الخضور في كتابه " زمن النص " إلى توضيح علاقة الفكر بالواقع وما يمكن أن يقدمه الخطاب الأدبي المعرفي بتمثلاته السياسية والأيديولوجية للواقع عبر الزمن ، فضرورة الزمن قديمة في الاتجاهات كافة وفي جميع مظاهر الابداع على اختلاف أنواع ذلك الزمن من مظهر إلى آخر ومن حالة إلى أخرى.

وعلى أساس تداخل الخطاب المعرفي مع الخطاب الإبداعي يضمهما الدكتور جمال الدين في مواجهة المستقبل من خلال حركة الزمان هذه ، هيبدا بالزمن تسولاته كي يستفز القارى لآثاره تسولاته هو الآخر ، ذلك أن الخطاب الأدبي أصبح على المسحة الزمنية سياسياً وثقافياً يواجه تحديات أيديولوجية قديمة على إلغاء حركة الزمان الناجمة عن النص واستقباله وتلقيه .

وفي هذا يعرض لنا المؤلف ملامح الخطاب الفكري المتكاملة مع ملامح الخطاب الأدبي من حيث البدء لمواجهة المستقبل واحداث التحليل والتركيب والسببية والاستنتاج في عملية التشخيص الفكري المنقطة على عتق المتلقي المبدع الذي يعيد صياغة الأثر الأدبي وفق سيقانه المتعددة .

ومن خلال هذا العرض يربط الدكتور خضور بين موسولوجيا الأدب العربي وموسولوجيا المستقبل العربي ، على اعتبار أن الأدب يعبر عن الواقع ويبحث في وجوه خلاصه ، كما يبحث في تطوره عن طريق تفضيل الضارب المتراكم الذي تحدثه الأزمات السياسية والتي تحفز بدوره بشكل مباشر في رصية الثقافة والفكر والأدب ، كل هذا من أجل " إعادة التوازن لمنظومة العقل في إطار ديمقراطي مفتوح ، يفتح الدروب المغلقة باتجاه اختراق الممكن الواجب في نقد العقل على طريق أنجل جيمس مشروع فكري يتواصل بالضرورة مع قرينته التالية المقوضعة في مقدمات تأسيس خطاب فاعل وخالق " ص 21 .

بعد ذلك يبحث المؤلف الفلق التسلول عن مشروعية الخطاب الأدبي العربي الذي لم يتلرب مقدمات الانب اليومي المحددة بالدين والسياسة والجسم فالأدب في نظره هو الذي يكشف عن أعماق ظواهر الواقع اليومي بلغة بصوصه . وعلى هذا فإن المشروع التهوسي العربي مرتبط بالديمقراطية والحداثة والأصالة والفكر لآتنا امام مواجهة صهيونية تآخيرية قديمة على إثبات ذات ومبى آخرى .

تلك هي مقدمة بسيطة ومختصرة عما جاء به الدكتور جمال الدين في صفحته الأولى ليدخل فيما يدعى في بداية النص الإبداعي وفق منهج بنيوي يتناول الفضاء الرمكاني للنص والفضاء الرمكاني للرواية المقارنة معيداً في ذلك بين التأويل والتحليل وبين المعرفي والإيديولوجي، حسب رويته النقدية ، ذلك ان إعادة توزيع نظام اللغة لا تتم بشكل معرول عن الواقع ، وإعادة هذه مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحركة الفكر ، ليتم الكشف عن بنية النص ومكوناته ، ويؤكد ما يؤكد ذلك ظاهرة التناص في الإبداع الأدبي التي تحدث عنها المؤلف، فهي تؤكد على التقاطع الإيديولوجي للنصوص التي دخلت في فضاء التناص ، كما تحدث عن زمن تلقي النص الذي يختلف بالضرورة عن زمن إنتاجه والذي يشكل اضطرابات جديدة خاصة ، وللتأكيد هذه الرواية يبحث الدكتور في حركية الزمن في الخطاب الروائي وفي رمكانية الأسطورة في النص الشعري ، وفي حركية الزمن في النص المسرحي ، وبدأ في بدء يتناول الدكتور خصوص تجليات الحداثة في المعادلات الروائية ، يؤكد على الاختلاف بين الرواية الأوروبية والرواية العربية من حيث بنى التناص الاجتماعي ، فالأولى تشكل ملحمة البرجوازية الأوروبية ، بينما تشكلت الثانية في واقع مجزأ ومتخلف ، وهذا ما يجعلها في مشروعية ذلك الجمين الذهني العربي المتمركز في الأصالة والحداثة والديمقراطية وامتلاك الكيفية والمعرفة التكنولوجية .

ثم يبحث في السرد الروائي فيرى ان بنية الرواية تتعاقد والواقع الموضوعي المتماثل من خلال الحرف والدوال والدلالات ، فالحداثة هنا تكمن في " البنية السرد الروائي بشكل مستقل أو متقاطع في حين ما مع البنية السرد في البنية الروائية الأوروبية ، خصوصاً إذا علمنا ان البنية السرد ذات صق تجريبي رمكاني يسبق تطوراً لدى الأوروبيين " ص 57.

ويرى ان هذه الرواية العربية لم ترق بعد الى المستوى المطلوب الذي يرفض بالمستقبل مع العلم أنها قد خلقت حركية زمكانية ملحمة.

فمن حيث الزمن هناك روايات ما تزال تعتمد على الزمن المتعاقب على حساب (زمن الخطاب او طغي زمن القراءة فيها على الأزمنة الأخرى .

أما بالنسبة الى المكاني ، فهو " محدد في رمكانية التحريك الشعري أكثر من الروائي بغض النظر عن امتلاك قدرة التوازن المعقدة بين الظاهرية والظلي في انطولوجيا الممكن الروائي الممكن والموصوف " ص 60 ، وهذا المكان هو الذي يخلق زمكانية الفعل في الحدث الروائي والحدث الفرعي .

فمن خلال حركية الزمن في الخطاب الروائي تتكشف أزمة الخطاب وأفضائه وعلاوة زمنية الخطاب بزمن التحليل ، وعلاقة هذين الزمنين بأزمة إنتاج وتلقي النص يحدث يبدو النص غير عصي على كشف مكوناته وسيرورة الحدث في جميع السجلات.

أما عن زمكانية الأسطورة في النص الشعري فهو يؤكد الدكتور خصوص على ان النص الشعري هو نص مفتوح عبر اللغة والمعنى من خلال التركيب والتفكيك والتجريد والتراكب ، ابتداء بالموضوع وانتهاء بفصائد النص ، وهذا الانتقال ، كما يبينه المؤلف - مختلف من حيث حركيته الزمنية عن أشكال الإبداع الأخرى " فزمن الملحمي في النص الإبداعي متحرك متصاعد يتسم بتحريك الكتلة لتطوّر الزمن الاجتماعي أما الزمن الأسطوري فهو دائري ثابت مغلق متحرك غير متصاعد متبني ، يثبت الحركة في أحداثيات قائمة بالمطلق الذي يدعيه " ص 108 .

ويتناقل المؤلف هذه المسألة في مقطع شعري من قصيدة لمحمود درويش بعنوان " ماضية الترحيل ومناهة الفضة " يؤكد على تماهي الوظيفة الدلالية في زمكانية خلاصة فيها العناصر الزمنية غير منفصلة عن المكاني . أما عن حركية الزمان في النص الشعري فيتناول مجموعة " هواجس في طقس الوطن " لعبد الله الصبيحاني ، ويثبت من حيث منظور التقدي ان زمن النص الشعري قائم على زمن التحليل ، ومن خلال تحليله لبعض المقاطع الشعرية يراه يؤكد على حضور زمكانية الانتقال في نصوص الصبيحاني ، كما يؤكد على " ربط المكونات الدلالية بالجسد الزماني المتكامل للنص مع الحركية في الأحداثيات المكاني مضافاً لذلك النظام اللغوي الخاص مع التأكيد على زمكانية الحركة كوحدة متكاملة متألقة ومتشعبة " ص 137 .

كما يتخذ من مجموعة " البيت " الشعرية لميخائيل صفر القاسبي ، محوراً لحضور المكان والآ في حركية الزمان ، فيرى ان كلا من المكان والشخص متماهيان في مصها الشعري لتطرح الشاعرة فضاء الذاكرة في أحداثياتها

المركبية " بدلاً لتشتت الفيزيقي لتطاصر هذه العلاقة بحيث تبدو العلاقات الحضرية في نصوصها موارية تلمأ ظهور العلاقات العينية في لحظة اكتمال النص لقوياً ، وانفتح على مويات لا نهائية في التلقي ، كل ذلك في رن واحد معاً " ص 148

فالتضاء المكاني لديها يتحول الى الاتا ليصبح للمكان وللذاكرة وللزمان امكثتهم الخاصة . ويلاحظ الدكتور حضور من خلال تحليله لنصوص الشاعر ذلك التداخل بين الفضاء المكاني والفضاء الدلالي " لتتماهى الحدود الفيزيائية والمكونات المقياسية الهندسية في المكان مع الافتتاح اللاهني للفضاء المكاني على كل مقدرات التحول الممكنة والمستحيلة التي يدفعها الشاعر ليركبها النص خجولا مترددا في احيى قليلة ، وصارخا حاداً في احيى كثيرة " ص 153 .

اما حركية الزمن في النص المسرحي فربين المؤلف حضورها في مسرحية " يوم من هذا الزمان " لسمه الله ونوس . فيصنف كيفية استخدام الكاتب للزمان وارتباط ذلك بالشخصيات فيكون فضاء البناء مظهراً لتتناقص الحاد القائم في الاوضاع وفضاء الزمن تأكيداً على علاقة الزمن الاجتماعي بمظومة الاعراف والقوانين المتولدة ، والنموذج الفصامي تجسيدا لفضاء الزمن .

من خلال هذا العرص لحركية الزمن في النص واحداثياتها ، وعلاقة الخطاب المعرفي بالخطاب الابداعي ، هل يستطيع هذا الاخير على اختلاف اشكاله - تلك التي تحدث عنها المؤلف - في فصول كتابه - ان يلف في مواجهة المستقبل ، وفي مواجهة التحديات الثقافية في الزمن الذي يصيخ احداثياته واقعا الراهن...

سؤال مفتوح وملقى الى طلبة المثقفين والادباء والمتورين ، لاقامة تلك المشروع التهصوي العربي الذي يرتكز بجذور الهوية العربية والمنظومة الثقافية الوطنية ، كي تكون المسحة الادبية الابداعية اكثر تماثلاً للقصي وطننا العربي ، وفكرنا العربي الذي تتبين معقله في حركتنا الموسمية والايديولوجية والثقافية ، وحتى يكون المستقبل اكثر اشراقاً وأكثر صلاء من اي عصر مضى

* بيانكا ماضية

"زمن النص" - جمال الدين منصور عمشلي - دار المصمم - ط 1994

□□

حوار حول مفهوم التناقض

مع د. خليل الموسى

"مناقشة لمقا د. جلدا، المهر"

بداية أود القول، إن كثيراً من الأفكار الهامة والمقولات الرائدة تضع في رحمة الاستهلاك والانتكسار الثقافي. ثانياً، إن هذه المناقشة هي مقاربة لما طرحه د. الموسى في مقاله انب الفكر (1)، لذا فإن كل مياتي فيها هو مدب لها بهذه الصورة أو بتلك، وكيف لا يكون ذلك وهي التي كانت سبب في إثارة هذه التساؤلات والحق أنني ما إن قرأت عنوان مقالة د. الموسى حتى رحلت أفروها بنفسي رابدة لسببين الأول لأنني أحد الذين تعلموا على يدي الدكتور الموسى، والآخر لأنه كان من المقرر أن أعد رسالة دكتوراه عن هذا الموضوع لولا تدخل مباشر من رئيس قسم اللغة العربية.

وحين قرأت المقالة أصبحت بخيبة أمل مبررة وتساءلت، كيف يكتب د. الموسى ما كتبه ويطلق كلامه في المقالة ذاتها؟ ما الذي حدث لتكتلمات استعجالية في الأونة الأخيرة وهو الذي كان يصحها بالذات؟ ولعل خير بداية للمناقشة تكون من عند عنوان المقالة

"التناقض والإجاسية في الشعر"

يبدو لقري المقال أن العنوان قد كتب دون الانتباه لمضمون المقال إذ أن نصف المقال أو أكثر يتحدث عن مفهوم التناقض في النقد الغربي والعربي القديم هذا من جهة ومن جهة أخرى ما يبرز ضم التناقض والإجاسية إلى بعضهما "هذا مع أن الجزء التطبيقي لا يكمل الجزء النظري بل إنه يفضله في محاور متعددة ولضي لا أكون محطاً كثيراً إن زعمت أن أساس المقالة هي دراسة النص الشعري لصديقت الدكتور نزار بريك هذي لم وهعت المقدمة دون تخطيط مسبق (2).

ويط العنوان يكمن مناقشة التعريف إذ قال: وهو طريقة أو منهج يستطيع الدارس بواسطته أن يدخل في دراسات ذات بنية عقلية بدلاً من الدراسات التي تتقارب من الأدبية ولا تقترب من أصاقي النص وسيسج الفسي وعلاقته الداخلية (3).

والعريب أن د. الموسى يتبنى تعريفاً قوياً أي إشارة لتعريفات سواء للتناقض أو أسباب تبنيه لهذا التعريف، إذ لو راجعنا تعريفات الأستاذة د. عبد النبي اصطوف - د. عيم اليافي - د. سمير رويحي القيص - د. أحمد الزعبي - د. أحمد مطلوب، د. عبد الملك مرتاض (4) لوجدناها تختلف مع تعريف الدكتور الموسى بعضها بأكمل وبعضها (أي حد التناقض).

هذا من جهة ومن جهة أخرى يفترض د. الموسى وجود دراسات تتقارب من (الادبية (5) ولا تقترب من أصاقي النص وسيسج الفسي وعلاقته الداخلية (6) وهذا كلام خطير وغريب فيه تجنّ وعين للشعرية إذ يفهم منه أن الأدبية لا تقترب من أصاقي النص ونسج الفسي وعلاقته الداخلية وهو كلام غير دقيق تماماً فالحق أنهم ركزوا البيوية هي دراسة الملاق بين عناصر النص، بل إن كثيراً من أدبية النص تتبع من طبيعته علاقته، والأدبية اخت مجها في ظل البيوية.

أصلا إلى أننا هاهنا نواجه تمييزاً للمصطلح إذ ما المقصود بأصاقي النص ونسج الفسي؟ هل هي علاقته الداخلية واليات المتعاون بين عناصره؟

لا يمكننا إعطاء اجابة دقيقة بل نترك هذا الأمر مفتوحاً لأن الدلالة غممة والأمور غير واضحة وكف ننمى لو احالنا الدكتور الموسى على بعض التعريفات ومن ثمة وضح لنا أسباب اختياره هذا التعريف وميزاته عن سواء لأنه تعريف غير جامع ولا شامع!

بعد هذا التعريف المرتبك ينتقل د. الموسى إلى الحديث عن صليبات التنافس الإجرائية أو إلى ألياته أو تقنياته كما يسميها آخرون ويحدث خطأ كبير بين الأليات ومفهومين سيتركان أثرًا كبيرًا على مقالة د. موسى ويوقعه في التناقض حيث يقول (ويقوم التنافس بصليبات إجرائية مختلفة كالاستدعاء القسدي أو اللاقسدي) (7). ثم يعضي بالحديث عن ألياته وهاهنا ينقض د. الموسى نفسه بعد قليل فيجعل الاستدعاء القسدي من أليات التنافس وهذا كلام غير دقيق فاحد تعريفات التنافس (استدعاء قسدي لنصوص) ومن ثمة يدخل الاستدعاء القسدي في التنافس يعود لينقض نفسه إذ بعد سرده لتعريف التنافس نقلًا عن المعجم الموسوعي لعلم اللغة يقول ... وتخرج أيضًا السرقات الشعرية والتضمين والافتباس في نقتلنا القديم من مصطلح التنافس وتحزرها منها جميعا... (8)

وهذا يناقض ما قاله د. الموسى قبل قليل فالتضمين والافتباس والسرقة هي استدعاءات قسدية لنصوص سابقة على النصوص (وسيتم مناقشة ذلك بعد أسطر قليلة).

إذا نخلص إلى أن د. الموسى يجعل الاستدعاء القسدي واللاقسدي أحد الصليبات الإجرائية للتنافس وهذا قلله من 81 ثم يقول نأيا القسدية (وفي التأثير والتأثير أصل وتابع ، وهذا يعني أن المصدر هو الأصل ، وهو الأول ، وأن التابع أو الثاني هو الذي يحكي ويقلد الأول بنية القسدية وهذا ما يبعد بين التنافس والتأثير والتأثير (9))

إذا د. الموسى ينفي القسدية عن التنافس ويصمها للتأثير والتأثير لكنه يعود للتأكيد على هذا الكلام نأيا القسدية عن التنافس منقضا ما سبق حين يفرق بين التنافس والسرقات قائلا : "

"والاختلاف الثالث يكمن في عملية القسدية ، فعملية الأخذ في السرقات الشعرية قسدية وأعية ، ولذلك سميت "سرقات" في حين أن عملية الأخذ في التنافس لا أعية لأنه يتيح القراءة المظموسة والمنسبة (الأثرية " (10) وكفى بتذكرك له نسي ما قلته أول المقالة من أن إحدى صليبات التنافس الإجرائية - كما دعاها - هي الاستدعاء القسدي !

وحتى هذا الكلام عن الفرق بين المارقة والتنافس يقوم بمناقضته د. الموسى حين يقول " يمكننا بعد ذلك أن نقول : إن السرقات الشعرية قد تقترب من التنافس الصريح والمقصود لكنها تبتعد ابتعادا صعبا عن التنافس بمفهومه الأدبي " (11)

فها هنا يعترف د. الموسى - مناقضا ما قلناه سابقا - بوجود تمطين من التنافس أحدهما صريح مقصود وهو الذي تقترب السرقات منه ، ونوع آخر وهو المفهوم الأدبي للتعاضد من 84.

إذا د. الموسى يعترف اعترافا متلغرا ومبطلنا بوجود مفاهيم متعددة للتنافس !

والسؤال : " لماذا هذا التناقض والتذبذب ؟

هل يعرف د. الموسى بمفهوم عربي للتنافس ؟

لماذا لا يصح ؟

كيف ينبغي القسدية ثم يتركها ثم يناقشها ثم يتركها بها ؟

ألا يشير هذا التذبذب والتناقض إلى عدم وضوح الأفكار في مقاليته ؟

ومن أمثلة التنافس في مقال د. الموسى أيضا قوله حين الموازنة بين التضمين والافتباس من جهة ، والتنافس من جهة أخرى ، يقول عن التنافس (ولا يقل فيه سوى إشارات بعدة إلى النص الغائب " وإن ذكر أصحاب الخبرة بحضور النص الغائب (12) .. وهذا يناقض كلامه حين قال : وقد يكون الاندماج كاملا ليؤدي ويخلق النص الغائب ويشير إليه ويوظفه في أن يقول ما يؤوله النص الجديد (13) .. وقوله (بحيث لا يبقى بين النص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة وبعض البقع التي تشير أو توحي إلى النص الغائب " ويقول أيضا " حتى يغيب الأصل غالبا لا يدركه سوى أصحاب الخبرة " " طبعاً لا يظني على الفرائص صعوبة تحديد بعض المصطلحات (اليبغ - أصحاب الخبرة - الاندماج الكامل) .

والحق أن مفهوم التنافس يبدو غير واضح تماما في ذهن د. الموسى إذ يترجح بين الذويان الكلي والقسدي واللاقسدي والتقني والتمط فطابقا أنه لاقسدي كيف يكون تغافرا أو توافقا وكيف سيصرف الممتلك أنه قسدي أو غير قسدي ثم ما جدوى البحث في التنافس طالما أن المسألة مسألة ذويان كما يقول د. الموسى " فالتنص الغائب في النص المتنافس يمتص ويتحول ويذوب ذوياً كلياً ولا يعود له إلا وجود إشعاعي يمحلي " 15 إذا كيف لنا أن نحدد الإشعاعي والإيحائي ؟

وتأتي الطامة الكبرى بمتابعة الحديث بالقول " فذاً زاد وجوده على ذلك خرج من حدود التنافس والإبداع إلى حدود التأثير والتأثير والمحكاة والتقليد لأن حضور الأصل بظل ملموساً وهاهنا (16) "

وهذا غريب وعجيب من الدكتور الموسى الذي ينفي هذا الكلام غير اختياره نص د. هنيدي قالوصايا العشر تحيلنا إلى المرجع الديني شلنا أم أبينا وأظن أن د. الموسى أراد أن يفرق بين تكتيكات التنافس وأنه يرى أنه لا يوجد تنافس إلا بمتصل متميز ونحن قد نختلف معه فنقول : إن التنافس ظاهرة عامة وعصر موجود في النصوص

العديدة وقد يكون عنصراً بنيتياً أو سواء مثله مثل الصورة أو سواها من العناصر الأخرى ومثلما في الصورة ليس كل صورة هي صورة شعرية تضيف على النص جمالية فإنّ النّص أيضاً قد يكون للنص أو عليه ... فهو قد يكون استمراداً وتكريراً واجتراراً لا طائل منه وقد يكون معرضة أو محصورة أو سواها.....

ولأعرف كيف لنا أن نحدد الوجود الإشعاعي الإيجلي من سواه ... ويغلّ د. الموسى بعد ذلك بحديث إنشائي لايقدم ولا يؤخر بقدر ما يوقع المقلّة في مطبّ الحديث العادي...

ومن الأمور الأخرى في المقالة غير التناقض/ التسرّع والخطأ في الحكم لقد أدرى د. الموسى أنّ النّص السرقات ينتمي إلى حقل واحد هو النقد الأدبي وهذا الكلام لا يخلو من تصيب إذ بالرغم من تدخل البلاغة والنقد في تراثا العربي إلا أنّ السرقات عند كثير منهم تنتمي للبلاغة وقد كنا نتمنى أن يشير د. الموسى إلى ذلك ولو إشارة فقط.

وقد أخطأ د. الموسى مرتين حين قال (والسرقات معبر للتهجين والاستنساخ استنتج من قراءة الشعر العربي) (17).

أما الخطأ الأول فهو منهجي حين وضع هذه العبرة وهو يتحدث عن الاتفاق بين السرقات والنّص وهذا من أوجه الاختلاف (بسبب رؤيته هو) والخطأ الآخر في (المطلوب) إذ جزم د. الموسى بأن السرقات معبر للتهجين والاستنساخ وهذا الكلام غير سليم ، طبعاً قد تشير كلمة سرقة وفقاً للمدخل المعجمي اللغوي إلى حكم قيمة سلبي ، لكنها في البلاغة والنقد تحولت إلى مصطلح انقسمت دلالاته إلى قسمين حين قسمها القدماء إلى سرقات إيجابية وسرقات سلبية وكل نوع إلى أنواع كثيرة تتقطع كثيراً مع تكتيات النّص وسكتاني بالإشارة - لضيق الحيز - إلى أحد القدماء ألا وهو ابن الأثير ومآله في السرقة (وقوله ليس شاذاً بل إنه منسجم مع أقوال كثيرين) حيث تحدث في كتابه "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" ، الجزء الثاني ص 342-378 عن السرقات وقسمها إلى نسخ ولسخ ومسح وأخذ المعنى مع الزيادة عليه وعكس المعنى إلى ضده وقال : (أما النسخ فهو أخذ اللفظ والمعنى برونه من غير زيادة عليه وأما اللمس فهو أخذ بعض المعنى وأما النسخ فهو إحالة المعنى إلى ما دونه" ودل على كلّ ذلك بآيات شعرية كثيرة وتحدث أيضاً عن وقوع الحافز على الحافز وسواء وعن (11) ضرباً من السرقات .. وتحدث سواه عن اتفاق الكلايين قصداً وغير قصد وأشار إلى الاختلاف والموارد والنسخ واللمس والمسخ...

وهذا غرض من فرض حديث البلاغين إذ شغلهم هذا الموضوع فترة طويلة وغدا مجلي لمراساتهم لأسباب عديدة من مثل الصراع بين اللفظ والمعنى وعود الشعر والحرص على وحدة البيت والتقديم والجديد....

ومن خصائص مقالة د. الموسى عدم التكليف في المصطلح مما أدى إلى الالتباس إذ خلط بين مفاهيم لا تغلّ على أحد فخلط بين التضمين والانتساب بقوله: (التضمين والانتساب يحتلان أحد معنيين : أن يلفظ الشاعر شطراً أو أية كريمة باللفظ والمعنى ، أو أن تتعلق قافية البيت بالبيت الذي بعدها (18)

والسؤال لماذا يجمع د. الموسى بينهما وكل منهما منفصل عن الآخر ولو كلف د. الموسى نفسه وعاد لأثر مرجع بلاغي لأعطاء الإجابة الدقيقة فـ (التضمين من عيوب الشعر والكلام وهو أن يكون الفصل الأول ملقّصاً إلى الفصل الثاني كقول الشاعر:

حين يصعب نيمه بين يدي
بعبى العمريه لو يروح
فصاح صرعا صوت صبح

إذاً لقد جاء خبر كان في البيت الثاني واعتبروه عيباً لأن وحدة البيت قد خدشت وهو ليس بعيب عند كثير من المحذرين... ومن محاسن الكلام عند ابن المعتز .. وأبو هلال الصعري قال عنه: استعركت الألفاظ والآيات

من شعر غيره وإخفاك إياه في أثناء أبيات قصيدته تضميناً وهذا حسن . ومنهم من يطلب البيت فيضمه معوساً | من تكتيات النّص |ومن التضمين ما يحيل الشاعر فيه إحالة ويشير به إشارة ..

إذاً نخلص إلى أن التضمين له دالّتان إحداهما عروضية والأخرى معنوية أما الانتساب فمختلف عنه وهو (أن يضمّ المتكلم كلامه كلمة من أية أو أية من آيات كتاب الله تعالى خاصة) ويتحدث عن أنواعه (مقبول- مردود- حسن) (19)

إذاً لقد خلط د. الموسى بين الانتساب والتضمين وحملهما معنى واحداً مع أن التضمين يختلف عن الانتساب كما أوضح لنا .

وإضافة لما سبق ذكره فإنّ د. الموسى قد استعمل عدداً من الكلمات دون تحديد مدلولاتها من مثل (نظرية - شاعرية - أدبية - المصنف - اللائق) والمدرسة الفرنسية ومفهوماتها للمصنف واللائق (20) وموى ذلك إضافة إلى أنّ أي قراءة في نقده التطبيقي في المقالة المذكورة تشير إلى مناهضة للتفسير والوقوع في مطبّ الإنشائية ونوي أعتاق التصرّص والكلمات للوصول إلى الفكرة التي يريدونها إن قراءة متأنية لمقالة د. الموسى توصلنا إلى :

- 1- التناقض الواضح ضمن أجزاء المقالة
- 2- الغياب المروّع للمرجعية.

3- عدم الدقة في تحديد المصطلحات.

4- عدم الإشارة للجهد السابقة .

5- التصميم وكثرة أحكام القيمة .

أخيراً نود أن نحيل إلى بحث كتيبه د. الموسى عن أعمال مروان الخاطر الشعرية وشارك فيه بنودة كاتب وموقف وحضرها جمهور كثير وشارك بها الشاعر شوقي بغدادى والشاعر عبد القادر الحسنى والشاعر إبراهيم الجرادى وما إحتانتا تلك الاي لا نعلم أن د. الموسى تراجع عما قلله في هذه المقالة إذ يمكننا اعتيبر مقالته (موضوع المناقشة) كنوع من التطور في الموقف النقدي !

قل فيها من جملة ما قل معلقاً حول إحدى القصائد (ثم هو يخرج من هذا التناص التراتي ليبدل في تناص تراثي آخر مفككا البيت الشعري التالي:

العيش في البدياء يقتلها الظما والماء في جنباتها محمول)

وقد سبقه بقوله (ويمكنك أن تتوقف عند التناص الموظف توظيفاً عضوياً في كسبته أنا والحروف فهو يمتص قول المتنبي :

واحو بجهنم في السجود
ينعم

تبع بعض يسعى في السجود
بأفقه

ويتابع قائلاً (والتناص أهم سمة من سمات التشكيل الشعري ... والتناص أو التداخل النصي أو إنتاج النص الجديد من نصوص سابقة أمر عادي ومألوف والمهم فيه التضم والامتصاص والتحويل. وقد استطاع الشاعر في هذه المجموعة أن يفعل ذلك وأن يوظف أصواتاً تراثية وأصواتاً معاصرة ضمن صوته ، ولا تمر قصيدة دون أن نجد فيها تلميحاً يفتقرنا بصوت أو حدث أو موقف أو غير ذلك...."

إذا إن الدكتور خليل الموسى من خلال كتاباته عن التناص يبدو عدم تحديده - حتى الآن على الأقل - المفهوم بدقة ووضوح لذا فإن مفهومه له كان أشبه برذات فعل على قراءات كثيرة مما أدى إلى تشتت في الموقف وتضييع للمصطلحات نرجو أن تكون أكثر تحديداً في دراسات قائمة نرجو أن يتحفظا بها د. الموسى. أخيراً نرجو أن نقول :

إن الحوار أرقى أنواع العلاقات الاجتماعية وهو كوة تمنى من خلالها أن يفتي الجو الثقافي الذي صار يعيل إلى المصالحة والمسخ على الأكتاف حتى كاد الركود أن يكون سمة ملازمة له في ظل النظام الحياتي الجديد؟ والأمل كل الأمل أن يمة أسألتنا ممن يشارفون على الدوريات بد المساعدة لحوار أوسع وأكثر فائدة ورضى "

أحمد جاسم المسير



الهوامش

- 1- نشرت مقالة د. خليل الموسى في العدد 385-386
- 2- ينضج هذا الأمر من كون تنظير لا يخدم التطبيق ولا المصن وهذا مما يستلزم على المقالة المذكورة .
- 3- الموقف الأدبي العدد 305 ص 81.
- 4- يقول د. عبد القبي اصطيف عن التناص (ويتطلب مصطلح التناص أسباباً من مكونة بسيطة جداً هي أن نقرأ قول أن نغوي كتاباً إن القالب عندما يشتمون النصوص الخاصة بهم يتناولون في تشابه لها من النصوص التي سبق لهم أن تناولوها فيما تصدر من أيام حياتهم ، وهذه النصوص تتجاوز وتنتزع وتتراج وتتفاعل فيما بينها ويتبنى البعض منها الآخر في تلوسهم ثم في تموسهم الجديدة فيما بعد) مجلة راية موزة - جامعة موزة - المجلد الثاني - العدد الثاني - رجب 1414 هـ كانون الأول 1993.
- أما د. سمر روجي الفيلس فيقول (هو وسيلة من وسائل التعبير وهو في أبسط تعريفاته (اعتماد نص على نص آخر أو على أكثر من نص) ملحق الأسبوع الأدبي العدد 161 الخميس 18 تشرين الثاني / 1993 .
- أما د. أحمد قرظي فيقول (التناص في أبسط صوره ، يعني أن يتشبه نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً لغزى سابقة طبعه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة) تناص نظري وتطبيقات ص 9 مكتبة الثقافي - إربد - الأردن - 1995 .
- والدكتور عبد الملك مرتاض يعرفه قائلاً عن قره قناتس (وهي في مبدئها تعني تفاعل نص مع نص آخر على سبيل قناتز أو تآشير إما بصورة مباشرة (استشهد بنص - تضمن نص - الخ) وبصورة غير مباشرة (تضمنين جملة مد أو ترغيبية لفكرة مشابهة للقيمة بالانكشاف أو بالاختلاف...ص 33 - مقالات السويطي - دمشق - اتحاد القلم العرب - 1996 .
- أما د. محمد عبد المطلب فيبحث عن أوجه الاتفاق بين المفهوم العربي القديم والمفهوم الأوربي بالإنلظة الحمية (ينظر - عناصر - المجلد الأول - الجزء الثالث شعبان 1414 هـ - مارس 1992) جدة - السعودية .
- أما الدكتور أحمد قور فيقول التواهر التناصية في الشعر العربي الحديث ينظر (مجلة بحوث جامعة حلب - سلسلة الإناب والظوم الإنسانية ج 1991/21 حلب

- والخنازير سيري حفظ كل (والتناص Intertextuality) واحد من المفاهيم الحديثة التي تجد لها بعض البُنى الوثائقية الهامة في لغتنا العربية القديمة (ينظر سيري حافظ النقي الخطاب - الشاذي - دار شوقيات - القاهرة - مصر - الطبعة الأولى - 1996) والمقال نشر أصلاً في مجلة ألف للكتاب والمقال في عدد خاص من التناص صدر 1984 وهكذا أرى أن كل التعريفات السابقة تختلف ماقله الدكتور الموسى بصورة أو بأخرى وأما يشر إليها د. الموسى لا من قريب أو بعيد!
- 5- الألبية تتأزى لدى عدد من القلائد مع الشعرية وهي Poetics إحدى معطيات التحليل البنيوي غصصة و مرغها د. سعيد علوش تلاً من ياكوبسون (ما يوجل من عمل عملاً أدبياً) ينظر (سعيد علوش - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة - دار الكتاب اللبناني - بيروت - مؤسسه ريس الدار البيضاء - ط 1 - 1985)
- 6- المؤلف الأدبي العدد 305 من 81.
- 7- المصدر نفسه والمصحة نفسها.
- 8- المصدر نفسه من 82.
- 9- المصدر نفسه من 82.
- 10- المصدر نفسه من 84.
- 11- المصدر نفسه من 85.
- 12- المصدر نفسه من 83.
- 13- المصدر نفسه من 81.
- 14- المصدر نفسه من 81.
- 15- المصدر نفسه من 82.
- 16- المصدر نفسه من 83.
- 17- المصدر نفسه من 84.
- 18- المصدر نفسه من 83.
- 19- جميع التعريفات البلاغية لأخت من معجم البلاغة العربية للدكتور بدوي طبعة 675/2 و 635.
- 20- سعيد علوش - مدارس الأدب المعاصر - المركز الثقافي العربي ط1- بيروت - 1987.

